

NA
5543
.R35

• Réau
• Vieilles églises de France
A720.944 R286V 314030

Date Due

OCT 24 1952			
FEB 20 1953			
DEC 22 1953			
MAR 15 1			
MAR 22 1954			
SEP 30 '55			
MAR 15 '60			
MAR 15 '60			
MAR 28 '61			
APR 23 '62			
MAR 3 '65			
MAR 3 '65			
APR 21 '67			
MAY 11 1976			
NOV 29 1989			



LOUIS RÉAU

*Membre de l'Institut
Professeur à la Sorbonne*

VIEILLES ÉGLISES DE FRANCE



FERNAND NATHAN

NA
5543
.R35

A
720.944
R288V

314030

J. Pierpont Morgan

Book Fund

APR 15 1952

COLLECTION

"MERVEILLES DE L'ART"

Copyright by Fernand Nathan 1950
Tous droits réservés

INTRODUCTION

L'OBJET du volume précédemment publié dans cette collection des *Merveilles de l'Art* sous le titre de *L'Art religieux du Moyen âge*, avec des documents empruntés exclusivement à la sculpture, était de montrer l'évolution de l'art français médiéval depuis l'époque romane jusqu'à la fin du gothique, en insistant particulièrement sur les grandes cathédrales ou abbaciales qui sont les « sommets » de la France monumentale.

Mais on ne peut rester toujours sur la « ligne de crête » et il est souvent plus instructif de s'écarter des sentiers battus pour se mettre à la recherche d'œuvres moins célèbres, mais non moins significatives, qui nous donnent la joie profonde de la découverte.

C'est pourquoi nous nous sommes attaché, dans ce nouveau recueil, à rassembler un choix d'œuvres qui ne sont certes pas toutes inédites, mais dont la plupart sont peu connues et ont été rarement reproduites dans les histoires générales de l'Art dont, malgré les ressources sans cesse accrues de la photographie moderne, l'illustration reste trop souvent quasi immuable.

On aurait pu craindre à première vue que cette seconde récolte fût inférieure à la première et qu'il ne restât plus qu'à glaner quelques maigres épis. Mais en dépit des destructions irréparables qui ont trop souvent, par suite du vandalisme, appauvri notre patrimoine, on reste stupéfait de l'inépuisable richesse de ce pays privilégié en monuments du Moyen âge. Les glanes ne sont pas loin d'égaliser la moisson.

Il est vrai que nous ne nous sommes pas borné cette fois à puiser dans le répertoire de la sculpture. Nous avons fait une large place dans cette anthologie aux églises et aux chapelles rurales, au mobilier liturgique : chaires, stalles de chœur, fonts baptismaux et même à la peinture murale.

D'autre part, tout en empruntant l'essentiel de notre documentation au Moyen âge, nous n'avons pas craint de déborder parfois ce cadre trop rigide en introduisant quelques œuvres tardives du xvi^e et du xvii^e siècle, lorsqu'elles prolongeaient, comme c'est le cas pour les Calvaires bretons, les traditions de l'art gothique.

Qu'on ne s'attende pas cependant à trouver ici un *inventaire des richesses d'art de la France*. Il y faudrait l'effort soutenu d'une équipe d'archéologues, capables de se plier à la discipline d'un travail collectif et une vie d'homme n'y suffirait pas. Ce que nous avons tenté est plutôt un échantillonnage de trésors insoupçonnés ou trop négligés.

La principale difficulté à laquelle nous nous sommes heurté, sans nous flatter de l'avoir toujours surmontée, est de donner à ce recueil une réelle unité et de justes proportions. Quelques critiques seront tentés de taxer notre choix d'arbitraire et il l'est en effet dans une certaine mesure. Mais on voudra bien tenir compte de la difficulté de rassembler des photographies réunissant les conditions de lisibilité et de présentation artistique qu'un éditeur scrupuleux a le devoir d'exiger.

En outre, il était impossible de faire une part égale aux différentes régions de la France pour la raison bien simple et qui saute aux yeux des moins avertis que la densité et la qualité des monuments sont très variables suivant les provinces.

Il y a des régions stériles et déshéritées tandis que d'autres regorgent de richesses artistiques. N'est-il pas évident que la Bourgogne, la Normandie, le Languedoc offrent à l'archéologue un butin infiniment plus abondant que telles provinces du nord ou de l'est de la France qui font figure de parents pauvres? Il a fallu respecter cette hiérarchie en laissant çà et là quelques lacunes qui ne sont pas toutes involontaires.

Comment classer les documents que nous avons retenus? Deux plans s'offraient à l'esprit : ou bien les disposer dans un ordre *chronologique* afin de mettre en lumière l'évolution du style dans la France entière, considérée comme un tout, ou, au contraire, adopter un classement *topographique* qui a l'avantage de faire apparaître l'individualité artistique de chaque région.

Ce second principe de classement nous a paru préférable pour différentes raisons très valables. Il est assurément plus conforme à la réalité historique. La France du Moyen âge n'est pas encore une nation unifiée et centralisée, comme elle le sera plus tard à partir du xvi^e siècle : c'est plutôt un amalgame confus de fiefs qui se cristallisent peu à peu autour du Domaine royal avant de s'y intégrer. Chaque province garde sa physionomie particulière et l'art reflète fidèlement ce particularisme ombrageux dont il y a lieu de regretter à bien des égards la disparition. « *Les provinces* », autrefois si vivantes, ont été remplacées peu à peu par « *la province* » : entité vague dont toutes les forces sont captées par une capitale tentaculaire. Il n'est pas sûr que ce soit un progrès.

Quoi qu'il en soit, tout historien doit tenir compte de ce fait primordial que la France médiévale est encore plus *féodale* que monarchique et que par suite l'art allume plusieurs foyers dont le plus éclatant n'est pas toujours Paris. Sous peine d'être un miroir déformant, un album comme celui dont nous avons recueilli les éléments doit refléter cette multiplicité.

Pour ne pas abuser des subdivisions qui engendreraient plus de confusion que de clarté, nous avons réparti nos documents dans l'ordre suivant :

1. Le Domaine royal : Ile-de-France et Champagne.
2. Les provinces du Nord-est : Bourgogne et Alsace.
3. La région du Nord-ouest : Normandie et Bretagne.
4. Le Centre-ouest : Poitou, Limousin, Auvergne.
5. Le Midi : Aquitaine, Languedoc et Provence.

Il va sans dire qu'au Moyen âge toutes ces provinces ne faisaient pas partie intégrante du royaume; mais c'est de la *France artistique* qu'il s'agit ici et la géographie artistique a de tout autres frontières que la géographie politique.

I

ILE-DE-FRANCE

Si nous associons la Champagne à l'Ile-de-France, berceau de la dynastie capétienne, c'est qu'il existe entre ces deux provinces voisines de multiples affinités et comme une parenté d'esprit et de goût particulièrement étroite. Sobriété, mesure, malice souriante, aversion naturelle pour la redondance et l'emphase : tels sont bien les caractères distinctifs de l'art champenois comme de l'art parisien.

Ajoutons qu'au point de vue de l'évolution historique, ces provinces, moins précoces que la Bourgogne et le Languedoc, ont peu contribué à la genèse de l'art roman et que leur apogée artistique se place au ^{xiii}^e siècle dans la période « classique » du gothique.

Nous ne nous astreindrons pas dans cette introduction succincte à énumérer et à analyser tous les monuments reproduits dans ce recueil : le lecteur en trouvera la nomenclature complète et la description précise dans les notices reportées après les planches en guise de table des matières. Notre dessein est simplement de dégager, à l'aide de quelques exemples choisis, les particularités de chaque Ecole provinciale, de façon à en faire mieux sentir l'originalité et le charme.

A ce point de vue les humbles églises rurales sont souvent plus révélatrices que les orgueilleuses cathédrales. Elles ont un indéfinissable accent de terroir qui résulte de l'harmonie des pierres avec le paysage dont elles sont pour ainsi dire l'émanation. Nos villages ne seraient souvent que de banales termitières sans

le clocher de l'église qui leur donne une personnalité ou pour mieux dire une voix et une âme.

A côté d'églises modestes comme celles d'Angy, de Cormeilles-en-Vexin, on ne serait pas embarrassé pour citer dans le Parisis et le Beauvaisis nombre d'édifices plus ambitieux qui ne dépareraient pas une grande cité et qu'on s'étonne de rencontrer dans un simple village.

Cette anomalie s'explique la plupart du temps par le culte des reliques et l'afflux des pèlerins. C'est le cas de *Saint-Leu d'Esserent* près de Pontoise et aussi d'une admirable église trop peu connue des environs de Paris : *Saint-Sulpice de Favières* que saint Louis considérait comme la plus belle villageoise de son royaume. Le saint roi l'avait fait édifier entre Arpajon et Dourdan en l'honneur de saint Sulpice, dit le Bon ou le Pieux, qui fut évêque de Bourges au ^{vii}^e siècle et qui a donné aussi son nom à l'église Saint-Sulpice de Paris. Seule la vogue d'un pèlerinage a pu fournir les ressources nécessaires à la construction d'un aussi vaste édifice dont les dimensions paraissent aujourd'hui hors de proportion avec le petit nombre des paroissiens.

La sculpture parisienne du temps de saint Louis est évoquée par *la Vierge à l'Enfant de Taverny* (Seine-et-Oise). La dévotion à la Mère de Dieu, popularisée par saint Bernard de Clairvaux qui s'était proclamé son chevalier, provoque l'éclosion d'une multitude de statues de Madones qui suffiraient à elles seules pour illustrer l'évolution de la sculpture française du ^{xiii}^e au ^{xv}^e siècle.

La Vierge gothique de Taverny conserve encore la tradition des « Majestés » hiératiques de l'époque romane : c'est une Vierge *assise* qui tient l'Enfant Jésus non dans ses bras, mais sur ses genoux. Toutefois l'assouplissement de la formule archaïque est déjà sensible : l'Enfant n'est plus présenté de face, dans une attitude rigoureusement frontale; il est assis de côté sur le genou gauche de sa mère, qui n'est plus seulement le trône de Salomon, la *Sedes Sapientiae*, mais qui s'offre, en même temps que son divin Fils, à l'adoration des fidèles. Le front ceint d'une couronne fleurdelysée posée sur son voile, elle apparaît déjà comme la Reine du ciel.

Le ^{xiv}^e siècle préférera, comme nous le verrons, le type de la Vierge *debout* portant l'Enfant sur son bras gauche.

CHAMPAGNE

Les églises gothiques champenoises ne se distinguent de leurs sœurs rustiques de l'Ile-de-France que par des détails.

On notera le couronnement de l'élégant clocher carré de *Dormans* (Marne), dont les triples lancettes sont surmontées sur chaque face d'un pignon triangulaire, qui sans avoir l'élan d'une flèche, donne une impression de verticalisme.

Vignory et *Montier-en-Der* (Haute-Marne) comptent, après la cathédrale de Reims, parmi les églises les plus remarquables de la Champagne. Le chœur à quatre étages de Montier-en-Der s'apparente à la première travée de Saint-Remi de Reims par l'emploi de colonnes accouplées qui supportent les grandes arcades.

La Champagne n'est pas particulièrement riche en style gothique flamboyant. Toutefois on peut rattacher à la célèbre église de pèlerinage de Notre-Dame de l'Epine près de Châlons-sur-Marne un édifice du même type : *Notre-Dame d'Avioth* (Meuse), situé aux confins de la Lorraine jusqu'où pénétrèrent, comme le prouve nettement la cathédrale de Metz, les influences champenoises.

A l'église est accolé un charmant édicule du début du xve siècle qu'on appelle *la Recevresse*. C'est une sorte de cage de pierre hexagonale, éclairée par des fenêtres à deux lancettes, qui se dresse sur quatre colonnes rondes à chapiteaux feuillagés. Ce petit bijou d'architecture, couronné par une gracieuse pyramide ajourée, est d'une rare élégance.

Les archéologues ont discuté à perte de vue et proposé les hypothèses les plus diverses sur la destination de ce monument énigmatique : chapelle funéraire du fondateur, chapelle de cimetière, lanterne des morts selon les uns, tabernacle eucharistique pour les autres. En réalité, c'était, comme l'indiquent les actes de la paroisse, une sorte de tronc monumental, destiné à recevoir les

dons en espèces ou en nature offerts par les pèlerins qui venaient s'agenouiller devant une image miraculeuse de la Vierge, dite pour cette raison la *Recevesse*.

Pour résumer l'évolution de la sculpture champenoise du ^{xiii}^e au ^{xvi}^e siècle, nous avons choisi trois documents significatifs : les statues-colonnes de Saint-Loup de Naud, l'Ange au sourire du Louvre et le Saint-Sépulcre de Chaource.

Saint-Loup de Naud était un prieuré bénédictin dépendant de l'abbaye Saint-Pierre le Vif de Sens. L'église, échappant grâce à son isolement au double danger des révolutions et des restaurations, a conservé intact un portail à statues-colonnes conçu d'après le modèle du Portail Royal de Chartres. Les statues des piédroits, qui se font pendant de chaque côté des ébrasements, représentent respectivement Salomon et la reine de Saba, symboles du Christ et de l'Eglise, les prophètes Isaïe et Jérémie et enfin les Princes des Apôtres, saint Pierre et saint Paul.

Mais ce qui est nouveau dans cette ordonnance iconographique, c'est que la place réservée habituellement au trumeau à la statue du Christ est usurpée ici par le saint patron de l'église : saint Loup ou Leu, archevêque de Sens. Il en est de même à la cathédrale de Sens où cette place d'honneur est occupée par saint Etienne : preuve évidente des progrès du culte des saints dès la fin du ^{xii}^e siècle.

Les statues rustiques de Saint-Loup de Naud ne valent certes pas les statues-colonnes, plus élégantes et plus raffinées, de Chartres ou de Corbeil : les têtes sont mal proportionnées, trop grosses ou trop petites, les bras gauchement collés au corps, les plis raides. Mais leur excellent état de conservation les rend pour nous très précieuses.

L'Ange souriant du Louvre, qui appartient à la plus belle période du ^{xiii}^e siècle, est la réplique en bois des Anges de pierre qui égaient de leur sourire malicieux les portails de la cathédrale de Reims.

A la fin du Moyen âge, la sculpture religieuse subit une transformation profonde. Un art pathétique et douloureux, parfois grimaçant et convulsé, qui remue la sensibilité des foules, se substitue à l'idéalisme plein de noblesse et de sérénité dont s'inspirait

l'art du temps de saint Louis. Le *Christ de Pitié* remplace le « Beau Dieu », enseignant et triomphant à la fois, de nos cathédrales du XIII^e siècle.

Un des thèmes de prédilection de la sculpture de cette époque est la Mise au tombeau ou *Saint-Sépulcre* dont la popularité s'explique par la multitude des Confréries et les tableaux vivants du théâtre des Mystères.

Nous reproduisons ici quelques détails à grande échelle du *Sépulcre de Chaource* (Aube), qui est daté de 1515 et prouve la persistance de ce sujet, émouvant entre tous, en plein XVI^e siècle.

Sept pleurants sont groupés comme d'habitude autour du Christ mort descendu de la croix. Joseph d'Arimathie et Nicodème, qui l'ont décloué, portent le cadavre étendu sur un linceul. La Vierge assistée par saint Jean, son fils adoptif, la Madeleine et deux Saintes Femmes complètent le groupe funèbre.

On sent déjà poindre l'influence de la Renaissance italienne qui s'accusera plus tard dans le *Sépulcre de Ligier Richier* à Saint-Mihiel. Mais l'expression de la douleur n'a rien de théâtral et de déclamatoire, comme il arrive souvent dans l'art italien. Par cette réserve pleine de tact et de mesure, le *Sépulcre champenois* de Chaource reste bien dans la tradition française.

II

BOURGOGNE

L'art bourguignon est très différent : moins pétillant, mais plus corsé, comme les crus de Bourgogne par opposition au vin de Champagne. L'élégance de l'art champenois et parisien tendait vers une gracilité un peu mièvre; la lourdeur et la vulgarité sont au contraire l'écueil que n'évite pas toujours la sculpture plus

robuste et plus étoffée de la Bourgogne. A ce point de vue, la Bourgogne se rapproche de la Flandre avec laquelle elle a fusionné au ^{xv}^e siècle dans l'éphémère Lotharingie des quatre grands ducs.

Toute l'histoire artistique de cette province avant l'avènement de Philippe le Hardi, frère du roi Charles V, se résume dans l'activité féconde de deux Ordres monastiques greffés sur la souche bénédictine : Cluny et Cîteaux.

Les maisons-mères ont malheureusement disparu, en totalité ou en majeure partie, sous la pioche des démolisseurs de la Révolution ou de l'époque napoléonienne. Mais outre *Saint-Lazare* d'Autun et *La Madeleine* de Vézelay, la Bourgogne a conservé d'admirables vestiges de l'art clunisien et cistercien.

L'un des plus intéressants est l'église d'*Avallon*, dédiée comme la cathédrale d'Autun, au légendaire saint Lazare, qui aurait ressuscité pour devenir le premier évêque de Marseille. Sa façade a beaucoup souffert. Le portail de gauche a été complètement détruit en 1833. Celui du centre a perdu son tympan sculpté, la statue de saint Lazare adossée au trumeau ainsi que toutes ses statues-colonnes, sauf une. Le tympan de la porte de droite a été sauvagement martelé par les iconoclastes. En somme, toute la sculpture monumentale a disparu. Mais le vandalisme a épargné l'exubérante décoration des piédroits et des archivoltes qui rivalise avec la luxuriante ornementale des églises romanes du Poitou et de la Saintonge.

Des colonnes au fût droit et lisse alternent avec des colonnes torsées striées ou même vermiculées, qu'on pourrait rattacher au style appelé à tort « le baroque roman ». Cinq cordons de voussures qui s'incurvent autour du tympan mutilé forment un encadrement d'une prodigieuse richesse, qu'on admirerait sans réserves s'il ne péchait par excès d'opulence et de lourdeur.

L'élégante sobriété du clocher de *Saint-André de Bâgé* (Ain) nous plaît davantage par la pureté de ses lignes qui rappelle la flèche de Saint-Marcel de Cluny. Ce prieuré de la Dombes était rattaché à l'abbaye de Tournus. Au-dessus d'une base octogonale percée sur chaque face de baies géminées, s'élève une magnifique

pyramide de pierre à huit pans, d'une incomparable harmonie de proportions : c'est un des plus beaux exemples de clocher clunisien.

Grâce au rayonnement des Ordres monastiques, l'architecture bourguignonne a essaimé dans toutes les provinces voisines : dans le Bourbonnais à *Souigny*, dans le Nivernais à *La Charité-sur-Loire*.

De tout temps la Bourgogne a été féconde en sculpteurs qui ont taillé avec une égale maîtrise la pierre et le bois.

Les chapiteaux historiés de l'église *Saint-Andoche de Saulieu* (Côte-d'Or) sont l'œuvre de l'atelier qui a travaillé à la cathédrale d'Autun. Un détail curieux prouve cette filiation : sur le chapiteau qui illustre *la Fuite en Egypte*, l'âne qui porte la Vierge et l'Enfant s'avance, comme à Autun, sur des roues à décor radié qui symbolisent peut-être les fleurs naissant sous les pas de la Sainte Famille. On se demande par quel prodige d'équilibre cet animal peut marcher ainsi sans se rompre les pattes et culbuter son précieux fardeau.

Les ânes sont d'ailleurs à l'honneur à Saulieu. Un autre chapiteau nous montre l'ânesse du prophète Balaam [qui, plus intelligente que son maître, s'arrête pile devant un ange qui lui barre le chemin en brandissant son épée.

La sculpture plus évoluée du ^{xiii}e siècle est excellemment représentée par le tympan de *Saint-Pierre-le-Moutier* et le célèbre pignon de la façade de *Saint-Père-sous-Vézelay* où le Christ assis et bénissant, couronné par deux anges, trône au-dessus de statues d'apôtres et de saints échelonnées sous des arcades en tiers-point.

On croyait et on professait jusqu'à présent que l'Ecole de sculpture bourguignonne s'était assoupie ou étiolée entre l'époque clunisienne et la période slutérienne. Une thèse récente de M. Claude Schaefer a prouvé qu'il n'en était rien, que cette éclipse n'était qu'une fausse apparence et qu'en fait l'évolution s'était poursuivie, depuis la fondation de l'abbaye bénédictine de Cluny jusqu'à la construction de la Chartreuse de Champmol, sans la moindre solution de continuité.

Entre ces deux époques se place la *sculpture cistercienne*, dont

l'existence était contestée en raison des anathèmes de saint Bernard contre le luxe antichrétien des moines de Cluny.

En réalité les Cisterciens ont non seulement toléré, mais multiplié les images de la Vierge Marie, patronne de leur Ordre. L'admirable *Vierge de Fontenay*, qu'on peut dater des environs de 1300, en fournit, avec la *Vierge à l'iris* de Beaune, une preuve éclatante.

A la différence de la Vierge assise de Taverny, la Madone est ici figurée debout, drapée dans une longue robe aux plis harmonieux. Elle tient sur son bras gauche l'Enfant aux cheveux bouclés qui joue avec un oiseau. Droite comme une colonne, elle n'a pas encore cette attitude hanchée qui caractérise les Vierges plus souples et plus gracieuses du xiv^e siècle. La sculpture de cette époque garde encore une sévérité monastique.

Comme nous en avons déjà fait la remarque à propos du Saint-Sépulcre champenois de Chaource, c'est un art tout nouveau qui apparaît au xv^e siècle. Les chefs-d'œuvre du Hollandais Claus Sluter à la Chartreuse de Champmol-les-Dijon précipitent en Bourgogne l'évolution du style.

Le *Saint-Sépulcre de l'Hôpital de Tonnerre*, dont nous connaissons les auteurs et la date (1453), est un exemple frappant de cette sculpture bourguignonne post-slutérienne caractérisée par la recherche de l'expression, du pittoresque et surtout par l'ampleur un peu lourde des formes et des draperies.

La sculpture sur bois accuse les mêmes tendances. On en jugera par les panneaux de stalles des églises de *Montréal* dans la Duché, de *Montbenoit* dans la Comté. La verve satirique et gouailleuse des « huchiers » se donne libre cours dans ces petits bas-reliefs, destinés à dérider les chanoines, qui évoquent la ruse des femmes : Dalila coupant avec d'énormes ciseaux les cheveux de Samson, la courtisane Phyllis chevauchant le philosophe Aristote qu'elle conduit par la bride et fait marcher à quatre pattes. Selon l'anachronisme naïf qui est de règle à cette époque, ces personnages de l'Antiquité ou de la Bible sont travestis à la mode du xvi^e siècle. Phyllis porte des manches à bourrelets; Samson n'est qu'un lansquenet ivre, en pourpoint à crevés, tondu par une ribaude.

ALSACE

Au point de vue artistique, l'Alsace, qui n'était pas encore à la fin du Moyen âge une province française, est une dépendance de la Bourgogne autant que de l'Allemagne.

L'édifice religieux le plus célèbre après la cathédrale de Strasbourg, est la svelte et élégante *Collégiale de Thann*, église de pèlerinage dédiée à un saint français : Thiébaut ou Thibaut l'Ermite, fils d'un comte de Provins, dont les reliques furent apportées vers l'an 1300 par son homonyme le comte Thibaut de Ferrette.

La construction de l'église dura près de deux siècles, de 1350 à 1520; mais elle est malgré tout très homogène et appartient au style gothique flamboyant. Le chœur ajouré et très élancé, surmonté d'une balustrade, est flanqué du côté nord par une haute tour octogonale d'où jaillit une flèche en grès rose qui est visiblement une réplique en réduction de la flèche de la cathédrale de Strasbourg.

Le tympan du grand portail occidental présente une disposition assez rare. Il est recoupé en trois compartiments par deux arcs en tiers-point qui s'inscrivent dans l'archivolte. Le tympan supérieur est divisé en plusieurs registres encombrés de menus personnages qui rendent la composition peu lisible.

BRESSE

L'église votive de Brou près de Bourg-en-Bresse, fondée par Marguerite d'Autriche, fille de l'empereur Maximilien et de Marie de Bourgogne, en mémoire de son époux Philibert le Beau, duc de Savoie, appartient aussi, au moins pour une part, à l'art bourguignon, en ce sens qu'elle a été conçue sur le modèle de la Chartreuse dijonnaise de Champmol, sépulture des deux premiers ducs de Bourgogne.

Marguerite d'Autriche, veuve inconsolable, s'était adressée tout d'abord pour le « patron » du mausolée à deux artistes de la Cour de France : le peintre Jean Perréal et le sculpteur Michel Colombe auxquels Anne de Bretagne, femme du roi Louis XII, venait de commander le tombeau monumental de ses parents dans l'église des Carmes de Nantes.

Elle hésitait entre le marbre et le cuivre doré. Mais Perréal plaida en faveur du marbre. « La sépulture en cuivre, écrit-il, à l'archiduchesse, sera plus riche, mais non pas si bien faite, quelque bon patron qu'on fasse. »

Marguerite se laissa convaincre et par contrat passé le 3^e décembre 1511, le vieux Michel Colombe s'engagea à exécuter d'après les dessins de Perréal « le patron en petit volume », c'est-à-dire la maquette du tombeau.

Cette maquette a disparu. Mais nous savons que l'effigie du gisant devait reposer sur un soubassement né de dix figures allégoriques de *Vertus* qui étaient celles du défunt, mais aussi celles de sa veuve : car le poète de cour Jean Lemaire de Belges nous révèle que les initiales de ces dix Vertus formaient l'anagramme du nom de *Marguerite*.

La mort de Michel Colombe fit avorter ce projet et à partir de 1512 ce fut une nouvelle équipe, placée sous la direction de l'architecte bruxellois Louis von Boghem, qui fut chargée de la construction de la chapelle, dédiée à saint Nicolas de Tolentino, et de l'exécution non plus d'un, mais de trois tombeaux.

Le dessin des sépultures fut demandé en 1516 au peintre et cartonnier brabançon Jean van Roome de Bruxelles et en 1526 un marché fut passé avec le sculpteur rhénan Conrad Meit de Worms pour les figures des trois gisants.

L'église de Brou, consacrée en 1532, ne peut donc être mise, bien qu'elle soit depuis Henri IV en terre de France, au compte de l'art français. Après l'abandon du premier projet, c'est un atelier international, dirigé par un architecte flamand et un sculpteur d'origine allemande, qui a hérité de la commande. Toutefois il est juste de rappeler que l'exécution des stalles et des vitraux a été confiée à des Français, recrutés sans doute à Lyon.

SAVOIE

La Savoie, qui fut de tout temps une province de langue française, mais qui n'a été rattachée politiquement à la France que très tard, sous le règne de Napoléon III, il y a moins d'un siècle, est une des régions les plus pauvres en œuvres d'art.

Nous avons tenu cependant à ce qu'elle fût représentée par un monument de la sculpture du ^{xiii}^e siècle, d'une valeur exceptionnelle, et cependant presque inconnu bien que l'original se trouve à proximité d'Aix-les-Bains et qu'il ait été moulé pour le Musée des Monuments français à Paris : l'ancien *Jubé du Bourget*.

Sur une longue frise en haut-relief se déroulent les cycles de l'Enfance et de la Passion du Christ.

Après l'Annonce faite à Marie, deux anges aux grandes ailes transmettent la nouvelle de la naissance du Sauveur à un berger. Puis vient la scène de l'Adoration des Mages descendus de leurs chevaux qui s'ébrouent derrière eux. Suivant l'iconographie traditionnelle, le plus vieux des trois Rois, qui a enlevé sa couronne en signe de respect, plie le genou devant l'Enfant divin, Roi des Rois, assis sur les genoux de sa mère. Le second Mage montre du doigt l'étoile qui les a guidés vers l'étable de Bethléem.

Le fragment que nous reproduisons représente au centre la Descente de croix, à droite la procession des trois Myrophores arrivant au Sépulcre où elles trouvent les gardiens endormis et un ange qui leur montre le sarcophage miraculeusement ouvert, à gauche le Christ ressuscité assis à table entre les deux pèlerins rencontrés sur la route de Jérusalem à Emmaüs.

Il n'est pas vraisemblable qu'une œuvre de cette qualité ait pu être exécutée sur place en Savoie par un atelier local. Le prieur a dû faire appel à un de ces ateliers itinérants du nord de la France qui, à la même époque, allèrent sculpter de l'autre côté des Alpes le jubé de Vezzolano en Piémont où le Couronnement de la Vierge est emprunté au portail de la cathédrale de Senlis.

La destruction de la plupart des jubés de nos cathédrales ajoute encore à l'intérêt de ce jubé savoyard qui a pu, grâce à son isolement, échapper au vandalisme iconoclaste des Huguenots, des chanoines du xviii^e siècle et des Révolutionnaires.

III

NORMANDIE

Avant les dévastations de la guerre libératrice de 1944, la Normandie, épargnée jusqu'alors par les invasions, était probablement la province de France la plus riche en œuvres d'art du Moyen âge. Ses deux capitales : Rouen et Caen étaient des *villes-musées*. Il n'y avait guère de villages qui ne fussent avec leurs clochers d'une infinie diversité, leurs châteaux forts et les vieilles maisons à pans de bois, un enchantement pour les artistes et les archéologues.

Le classicisme gothique du xiii^e siècle y a laissé des monuments d'une grande beauté. Mais les deux périodes de l'art médiéval qu'on peut le mieux étudier dans cette région sont assurément l'époque romane avec ses laborieux tâtonnements et la suprême efflorescence du gothique flamboyant.

Pour donner une juste idée de l'art normand, nous nous sommes efforcé de proportionner le nombre des planches à l'importance relative de ces trois phases.

1. — *Art roman.*

Nous écartons bien entendu les deux grandes abbayes de Caen : l'*Abbaye aux Hommes* dédiée à saint Etienne et l'*Abbaye aux Dames* consacrée à la Sainte Trinité : fondations de Guillaume le

Conquérant et de sa femme la reine Mathilde, qui avaient à se faire pardonner un mariage consanguin, interdit par l'Eglise.

Mais des monuments de moindre importance méritent non seulement notre attention, mais encore notre admiration.

Où trouverait-on des clochers plus harmonieusement proportionnés et plus divers que ceux de la Campagne normande? Les uns, comme celui de Thaon (Calvados), sont amortis par un toit en bâtière, les autres, comme ceux de Vaucelles ou de Fleury-sur-Orne, dans les environs immédiats de Caen, sont couronnés de pyramides en pierre, plus ou moins aiguës, pointant au-dessus de puissantes tours carrées décorées d'arcatures en plein cintre.

L'abbaye *Saint-Georges de Boscherville*, près de Rouen, n'a pas l'importance des magnifiques ruines de Jumièges et de Saint-Wandrille. Ce n'est pas une fondation royale : l'église, surmontée d'une tour-lanterne, fut construite en 1050 et 1066 aux frais de Raoul de Tancarville, chambellan de Guillaume le Conquérant.

Des bâtiments conventuels il reste une magnifique *salle capitulaire*, qui s'ouvrait primitivement sur le cloître par trois baies, dont les arcades en plein cintre reposent sur des faisceaux de colonnettes à chapiteaux historiés.

Les statues-colonnes des piédroits, mutilées pendant les guerres de religion, s'inspirent évidemment de la décoration du Portail Royal de Chartres ainsi que les chapiteaux historiés, très finement sculptés, dont plusieurs sont conservés à Rouen au Musée des Antiquités de la Seine-Inférieure. Ce précieux monument n'a donc rien de spécifiquement normand et appartient sans conteste aux ateliers chartrains qui ont rayonné bien au delà des limites de l'Ile-de-France.

Les sculpteurs normands étaient plus habiles à traiter les feuillages que la figure humaine; ils se contentaient même la plupart du temps de motifs géométriques. Si l'on veut se rendre compte de leur infériorité par rapport aux Ecoles de Bourgogne et du Languedoc, il suffit de comparer aux tympanes de Vézelay ou de Moissac la frise de l'église de *Norrey* (Calvados), qui règne dans le chœur au-dessus d'arcades aveugles trilobées. Elle représente le *Massacre des Innocents*. Les soldats d'Hérode arrachent les

enfants aux bras de leurs mères : l'une d'elles repousse l'agresseur d'un coup de pied dans le ventre; une autre, échevelée, se lamente en voyant son enfant coupé en deux.

Rien de plus pittoresque que les costumes des personnages attifés à la mode du temps de saint Louis : les soldats portent les cottes de mailles; les femmes de Bethléem sont coiffés d'un touret en forme de diadème. Mais les proportions sont trapues, les têtes d'une grosseur démesurée : en sorte que tous les personnages, d'aspect presque caricatural, ressemblent à des magots.

Les feuillages qui encadrent les fenêtres sont mieux traités; mais nous sommes loin des admirables panneaux qui tapissent le revers du portail de la cathédrale de Reims.

Les fonts baptismaux de *Saint-Evrault de Montfort* (Orne) sont un des rares vestiges qui nous restent de sculpture romane en plomb : car les réquisitions de la Révolution n'ont pas laissé subsister beaucoup d'œuvres d'art en métal : qu'il fût vil ou précieux, on pouvait toujours en tirer quelque profit en le faisant fondre.

Au surplus les fonts en plomb ou en bronze n'ont jamais dû être très nombreux, par suite des prescriptions liturgiques qui recommandaient les cuves baptismales en pierre.

C'est à partir du moment où le baptême par infusion, administré aux enfants, s'est substitué au baptême primitif par immersion, réservé aux adultes, que les Chapelles baptismales ont remplacé les Baptistères isolés et les fonts baptismaux les piscines.

La piscine était creusée dans le sol; les fonts baptismaux se composent au contraire d'une cuve *surélevée* sur un soubassement en pierre généralement cantonné aux angles de quatre colonnettes.

Les sujets qui décorent la cuve sont d'habitude empruntés à des scènes de baptême ou à la légende de saint Jean-Baptiste. A Evroult, ces sujets traditionnels sont remplacés par de petits bas-reliefs représentant, comme aux portails des cathédrales, les Signes du Zodiaque et les Travaux des Mois correspondants. C'est un véritable *calendrier de plomb* disposé sur deux registres en une double rangée d'arcades en plein cintre abritant les paysans au travail avec la faucille, le fléau ou la faux.

La plupart des cuves baptismales devaient comporter un couvercle qu'on manœuvrait avec une poulie quand il était trop pesant : celui d'Evroult a disparu.

2. — *Gothique classique.*

Les plus beaux clochers normands du ^{xiii}^e siècle sont probablement les deux flèches d'un dessin si pur qui encadrent la « façade harmonique » de Saint-Etienne de Caen : ils ont servi de modèles à d'innombrables édifices de la campagne normande. Mais jamais l'imitation n'est servile. Aucun de ces clochers ne copie son voisin : chacun a son individualité.

Ils diffèrent d'abord par leur plantation. Tantôt ils s'élèvent sur la façade, dans l'axe de la nef, tantôt sur les côtés, tantôt au centre où ils coiffent la croisée du transept.

La plupart des clochers normands de cette époque se composent d'une haute tour carrée à deux ou trois étages surmontée d'une pyramide de pierre. Mais cette formule comporte des variantes en nombre presque infini. Les étages de la tour peuvent être plus ou moins hauts, plus ou moins ajourés. La pyramide à pans peut être nue ou au contraire ornée de lucarnes, cantonnée à la base de clochetons d'angle qui fortifient son assiette.

L'évolution — je ne dis pas le progrès — se fait dans le sens d'un enrichissement croissant. La flèche du clocher de *Bernières*, déjà plus ornée que celle de Bény-sur-mer, garde cependant une ligne très sobre et très pure. La belle flèche de *Langrune*, dont les lucarnes et les clochetons sont une réfection moderne, commence à s'ajourer. Enfin la tour centrale de l'église d'*Andrieu* s'enrichit de lucarnes et de clochetons aux gâbles démesurés qui brisent son élan et l'alourdissent au lieu de l'alléger.

On voit encore au ^{xiii}^e siècle des églises plus modestes (*Authie*) où la flèche est remplacée par un toit en bâtière dont les versants viennent buter contre deux pignons en maçonnerie.

La sculpture monumentale et funéraire se développe dans le Vexin normand, grâce au voisinage de l'Ile-de-France. La Collé-

giale d'*Ecouis* (Eure), fondée par Enguerrand de Marigny, surintendant des finances du roi Philippe le Bel, en fournit de beaux exemples, plus parisiens que normands, comme à Saint-Georges de Boscherville.

Pour l'église d'*Ecouis* et ses châteaux du Plessis et de Mainneville, nous savons que ce richissime argentier, qui finit à la potence, avait commandé 52 statues : il n'en reste guère plus d'une dizaine. Mais cet ensemble de sculptures, si réduit qu'il soit, a pour nous une valeur inestimable.

Nous avons reproduit dans le précédent volume les statues de *sainte Véronique* et de *sainte Marie l'Égyptienne* qui décorent la Collégiale. On nous saura gré d'y ajouter une charmante console représentant trois petits anges aux cheveux bouclés qui semblent déchiffrer un antiphonaire. La sculpture florentine du Quattrocento n'a rien imaginé de plus exquis et le sculpteur anonyme de ce groupe d'angelots mériterait d'être cité parmi les précurseurs français de Donatello et de Luca della Robbia.

Le tombeau d'Enguerrand de Marigny (1313), qui nous est connu par un dessin du recueil de Gaignières, n'a pas échappé au vandalisme révolutionnaire. En revanche celui de son frère *Jean de Marigny*, qui fut archevêque de Rouen, peut encore aujourd'hui être admiré dans son emplacement primitif comme une des plus belles créations de la sculpture de ce temps, comparable à l'effigie funéraire de *Guillaume de Chanac*, évêque de Paris, transférée de l'abbaye de Saint-Victor au Musée du Louvre. Mitré, la crosse en main, le vieux prélat, au front strié de rides, joint dévotement les mains dans l'attente du Jugement dernier.

3. — *Gothique flamboyant.*

Ce n'est point par hasard que le terme de gothique flamboyant a été lancé vers 1830 par un archéologue normand qui s'appelait Auguste Le Prévost : car nulle part mieux qu'en Normandie on ne peut voir de plus beaux spécimens de cette dernière floraison de l'art gothique.

Faut-il faire honneur de la création de ce style à l'Angleterre voisine, qui ne voulant plus chez elle du style *curvilinéaire* auquel elle préféra le *perpendiculaire*, l'aurait importé chez nous pendant la guerre de Cent ans? Cette thèse, défendue par Enlart, est aujourd'hui abandonnée. L'évolution logique et organique du gothique français suffit pour expliquer ce phénomène.

Quoi qu'il en soit, la Normandie s'est éprise de ce style fleuri qu'elle a fait sien. Sans compter les monuments de Rouen tels que la Tour de Beurre de la cathédrale et le Palais de Justice (affreusement mutilé par les bombardements incendiaires de 1944), il a enrichi cette province d'une multitude de chefs-d'œuvre : éblouissant coucher de soleil de l'art médiéval avant l'aube de la Renaissance.

Caudebec-en-Caux (Seine-Inférieure), dont la magnifique église s'est élevée de 1426 à 1515, s'enorgueillit de la flèche octogonale de son clocher qui se termine, à 54 mètres de hauteur, par une triple couronne en forme de tiare.

Mais c'est le département de l'Eure qui nous fournit le butin le plus abondant. La flèche à crochets de *Beaumontel* près de Beaumont-le-Roger, la puissante tour carrée de l'abbaye du *Bec-Hellouin*, la *Madeleine de Verneuil*, quel plus beau bouquet de pierres fleuries, découpées comme une guipure aux dessins contournés et capricieux!

Le défaut de cette architecture si séduisante, c'est qu'elle se laisse envahir par une décoration parasite comme un arbre enlacé et étouffé par le lierre. Les éléments décoratifs, prodigués sans mesure, n'ont plus aucun lien avec la construction : ils ne font pas corps avec elle, mais s'y appliquent à la façon d'une broderie. Toute cette dentelle de pierre serait balayée par le vent si elle n'était artificiellement accrochée à la masse par de multiples tenons.

Dans un coin de ce même département de l'Eure : le Vexin normand qui s'étend à la lisière de l'Ile-de-France, la belle église de *Gisors*, une grande mutilée de la dernière guerre, marque la transition entre le gothique flamboyant et la Renaissance. Le portail principal est encadré par deux tours inachevées, dont

l'ornementation, composée de médaillons à l'italienne et de nombreuses statues posées sur des consoles sous des dais ouvragés, est d'une excessive richesse.

Les vantaux sculptés de la porte, partagée en deux par un trumeau, offrent le même mélange hétérogène d'éléments décoratifs empruntés tant au répertoire gothique qu'à la Renaissance italienne : sur le registre inférieur, des rinceaux et des médaillons ; au-dessus, une orbevoie flamboyante avec des arcs en accolade.

BRETAGNE

Isolée dans sa péninsule, l'Armorique celtique a conservé beaucoup plus longtemps que la Normandie son indépendance : elle n'a été incorporée au Domaine royal qu'à la fin du x^v^e siècle, grâce au double mariage d'Anne de Bretagne, héritière du dernier duc, avec Charles VIII, puis avec son successeur Louis XII, qui ne voulait pas laisser échapper cette proie.

Cette entrée tardive de la Bretagne dans la communauté française explique le caractère archaïque et provincial d'un art desservi en outre par la pauvreté du pays et la dureté du granit local qui se prête mal à la sculpture. Il n'y a pas de synchronisme entre la marche alerte de l'art français, toujours à l'avant-garde, et le cheminement plus lent de l'art breton. Certaines sculptures bretonnes du x^{vii}^e siècle pourraient être prises aisément pour des œuvres du haut Moyen âge.

L'influence de la Normandie voisine se fait sentir dans le fameux clocher du *Kreisker* à Saint-Pol de Léon, élevé dans la seconde moitié du xiv^e siècle sous le règne du duc de Bretagne Jean IV (1345-1399). La ressemblance avec le clocher de Lanterne, dans le Calvados saute aux yeux. Mais outre que le granit gris remplace le calcaire, la silhouette de la tour est plus frêle et plus élancée. Les clochetons qui cantonnent au-dessus de la balustrade

la base de la flèche octogonale sont si minces et si ajourés, que pour les mettre à même de résister aux assauts furieux des vents du large qui les emporteraient comme des fétus, on a dû, comme à Caudebec, les relier aux pans de la pyramide par des tenons en pierre.

Au ^{xv}^e siècle le gothique flamboyant pénètre jusqu'au fond de la péninsule bretonne, par exemple à *Pont-Croix* dans le Finistère, bien que le granit dur et rugueux se prête mal aux broderies de pierre.

La sculpture populaire de la Bretagne, rustique et fruste, intéresse plus l'iconographie religieuse et le folklore que l'histoire de l'Art. Son originalité éclate surtout dans les *jubés en bois* et les *Calvaires de granit* qui manifestent jusqu'en plein ^{xviii}^e siècle l'attachement de cette province retardataire aux traditions médiévales.

Dès les premiers temps chrétiens, l'usage s'était introduit dans les basiliques de séparer le chœur, réservé aux prêtres, de la nef, où se rassemblaient les fidèles, par une clôture. Cette barrière, plus symbolique que réelle, n'était à l'origine qu'une balustrade basse (transenna) surmontée d'une poutre (trabes, tref) jetée en travers de l'arc triomphal, d'une imposte à l'autre, où l'on pouvait suspendre un rideau.

C'est de la combinaison de cette balustrade et de la poutre de gloire surmontée d'un Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, avec les deux ambons ou chaires d'où le diacre et le sous-diacre lisaient l'Evangile et l'Epître qu'est né le jubé, ainsi appelé du premier mot de l'invocation liturgique : *Jube, Domine, benedicere* (Ordonne, Seigneur, de bénir). Pour empêcher la poutre de fléchir, on imagina de la soulager par des arcades flanquées d'escaliers en vis, qui donnaient accès à la tribune. Le jubé, rattaché au pourtour du chœur, auquel étaient adossées les stalles, devint ainsi une véritable clôture, analogue à l'*iconostase* des églises grecques.

Du ^{xiii}^e au ^{xvi}^e siècle on construisit dans les églises françaises : cathédrales, abbatiales et même paroissiales, d'innombrables jubés qui étaient souvent des chefs-d'œuvre d'architecture et de sculpture. Malheureusement comme ils obstruaient la vue du maître-autel et que les chanoines du Siècle des Lumières tenaient à y voir

clair pendant les offices, ils furent victimes au ^{xvii}e et au ^{xviii}e siècle d'une destruction systématique. On aurait pu aisément les déplacer et les remonter ailleurs; on préféra enterrer leurs débris sous le pavement à l'entrée du chœur, d'où les fouilles et les bombardements les ont parfois exhumés, comme les ossements desséchés de la Vision d'Ezéchiel.

La Bretagne traditionaliste est la province qui en a conservé le plus grand nombre : jubés en pierre comme celui de *Notre-Dame du Folgoët* (Finistère) ou jubés en bois dont le plus connu est celui de la *Chapelle Saint-Fiacre au Faouet* (Morbihan).

Le jubé flamboyant du Folgoët ne date probablement, à en juger par ses arcades surbaissées, que du début du ^{xvi}e siècle. Bien qu'il soit construit en granit de Kersanton, l'architecte, craignant que les quatre piles qui reçoivent les retombées des arcades ne puissent résister aux poussées, prit la précaution de contrebuter les extrémités par de petits arcs-boutants prenant appui contre les piliers de la nef.

La décoration n'a rien de commun avec les jubés du ^{xiii}e siècle tels que celui de l'église du Bourget en Savoie : l'iconographie est sacrifiée à la sculpture d'ornement. Le jubé de Brou, qui date aussi du ^{xvi}e siècle, n'est plus qu'une dentelle de pierre d'où la sculpture figurative est presque complètement exclue.

Les jubés en bois sont une spécialité bretonne : outre celui du Faouet qui fut construit en 1440 par Olivier Lelougan, on peut citer ceux de Lambader et de Quelven.

Les Calvaires des cimetières bretons expriment mieux encore les profondeurs de l'âme celtique qui a toujours eu le culte des morts. Ils sont parfois isolés, mais le plus souvent ils font partie d'un ensemble funéraire tout à fait particulier à la Bretagne. Dans l'enceinte du cimetière contigu à l'église sont groupés autour du Calvaire monumental un charnier ou ossuaire, une *croix hosannière*, ainsi appelée parce que le dimanche des Rameaux les fidèles se rendaient en procession au cimetière en chantant *Hosanna filio David*. A côté d'une source miraculeuse, un petit oratoire sert de reposoir pour la Fête-Dieu. On s'étonne de ne pas voir se dresser dans cet enclos sacré une de ces *lanternes des morts*, si fréquentes

dans les cimetières poitevins et saintongeais, dont le fanal toujours allumé protégeait les trépassés contre les puissances des Ténèbres.

Les grands Calvaires bretons sont tous d'époque tardive. Le plus ancien, celui de Tronoen, date de la fin du ^{xv}^e siècle (1490). Ceux de Plougouven (1554) et de Guimiliau (1581) appartiennent à la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle. Enfin les Calvaires de Plougastel-Daoulas (1602), de Saint-Thégonnec (1610), de Pleyben (1632) prolongent le Moyen âge breton jusque sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII.

Les caractéristiques de ces Calvaires sont les suivantes. Sur un grand massif de maçonnerie percé d'arcades est plantée la Croix du Christ entre les croix plus basses des deux Larrons. Les fûts sont *écotés*, à l'imitation de troncs d'arbre dont on aurait élagué les branches : ce qui détermine des bosselures où le peuple voit une allusion aux bubons des pestiférés. Il est possible en effet que ces croix de Calvaire soient des *croix de peste*, érigées en guise d'ex-voto pour implorer la fin d'une épidémie.

Autour du Christ crucifié planent des anges qui recueillent son sang dans des calices. Sur le croisillon supérieur sont juchés deux cavaliers dont l'un est saint Longin, reconnaissable au geste de sa main gauche posée en abat-jour au-dessus de ses yeux malades que le sang du Sauveur va guérir. Sur le croisillon inférieur se tiennent la Vierge et saint Jean.

Au-dessous des principaux acteurs du drame, autour du massif de maçonnerie qui sert de piédestal aux trois croix, les épisodes les plus dramatiques de la Passion du Christ sont évoqués par une multitude de figurants qui se pressent en formant une frise, parfois divisée en deux registres. L'influence de la mise en scène des Mystères est aussi incontestable que dans les Saints Sépulcres. Peut-être faut-il tenir compte aussi de l'imitation des rétables flamands en bois doré, articles d'exportation qui pénétraient au ^{xv}^e et au ^{xvi}^e siècle jusqu'en Bretagne avec la même facilité que les petits bas-reliefs anglais en albâtre.

Par son réalisme caricatural, évidemment involontaire, cette sculpture populaire rappelle les gravures sur bois allemandes, dont elle a pu aussi s'inspirer.

IV

POITOU

Peu de villes sont aussi riches que Poitiers en monuments du Moyen âge.

Le plus ancien est sans conteste le *Temple Saint-Jean*, baptistère mérovingien du VII^e siècle à proximité de la cathédrale Saint-Pierre. Il est aujourd'hui à moitié enfoui sous terre par suite de l'exhaussement progressif du sol. On a dégagé la piscine destinée au baptême par immersion, en usage à cette époque.

A défaut d'une parure de mosaïques comparable à celle des deux Baptistères de Ravenne, il a reçu au XII^e siècle un décor de fresques dont le style est identique aux peintures de Saint-Savin et qu'on peut attribuer au même atelier. Le sujet le plus intéressant est la figure équestre de l'empereur Constantin, semblable aux Cavaliers de pierre si nombreux sur les façades des églises romanes du Poitou et de la Saintonge.

L'architecture romane est abondamment représentée à Poitiers par des églises dont les plus célèbres sont Notre-Dame la Grande, plus petite qu'on ne pourrait le croire d'après cette épithète très relative, Saint-Hilaire, Sainte-Radegonde et Montierneuf (*Monasterium novum*).

Nous avons préféré reproduire un monument beaucoup moins connu : le magnifique clocher-porche de l'église dédiée à un patron local, *saint Porchaire*, qui fut au VI^e siècle abbé de Saint-Hilaire. L'arc en plein cintre du portail est supporté par deux colonnes aux chapiteaux historiés dont l'un représente Daniel dans la fosse aux lions (*inter leones*).

L'église *Saint-Pierre de Chauvigny* sur la Vienne qui domine la ville haute, où les évêques de Poitiers avaient leur résidence d'été, possède une riche série de chapiteaux romans qui n'ont échappé en 1569 au vandalisme des troupes huguenotes de l'amiral Coligny

que pour être grossièrement peinturlurées au ^{xix}^e siècle. Un de ces chapiteaux représentant l'Adoration des Mages est signé : *Gofridus me fecit*.

On peut se faire une idée de la sculpture de la Renaissance en Poitou par un très beau médaillon du *Christ*, qui appartient au Musée des Antiquaires de l'Ouest, à Poitiers. Il provient du château construit en 1513 par Guillaume Gouffier, seigneur de Bonnivet, favori de François I^{er} qui le nomma grand-amiral de France. La Révolution n'a rien laissé subsister de cette magnifique résidence qui rivalisait avec le château d'Assier en Quercy, bâti vers 1525 par un autre favori de François I^{er}, Galiot de Genouillac, grand-maître de l'artillerie.

Le profil du Christ, au-dessus duquel on lit sur une banderole l'inscription : *Jesus Christus Salvator Mundi* est encadré par deux pilastres où les rinceaux à l'italienne sont remplacés par les Instruments de la Passion. On reconnaît la colonne, les verges et le fouet de la Flagellation, la couronne d'épines, le bassin où Pilate se lava les mains, la robe sans couture, la croix et les clous de la Crucifixion, la lance et l'éponge, l'échelle de la Descente de croix.

BERRY

Le Berry se rattache étroitement au Poitou par son architecture, sa sculpture et sa peinture.

Le centre artistique le plus important de cette province à l'époque romane était la puissante *abbaye de Déols* dont il ne subsiste plus guère qu'un admirable clocher coiffé d'une flèche conique sans le moindre ornement, cantonnée à la base de quatre clochets.

Les peintures mates à fond clair de *Saint-Aignan-sur-Cher* procèdent des fresques poitevines de Saint-Savin. On a représenté dans la crypte les miracles de saint Gilles qui guérit un homme mordu par un serpent et apaise une tempête avec son manteau.

LIMOUSIN

Le Limousin a créé à l'époque romane un type de clocher très original qui diffère beaucoup des clochers normands.

Il est caractérisé par une superposition d'étages en retrait coiffés par une pyramide à pans. La transition entre le plan carré de la base et les étages en octogone est ménagée par des gâbles très aigus appliqués sur les faces de l'octogone ou les arêtes d'angle.

Le prototype de ces gâbles est le clocher de l'abbaye bénédictine de *Brantôme* (Dordogne), qui daterait de la fin du ^x^e siècle.

Les clochers de la cathédrale et de l'abbaye Saint-Martial de Limoges furent sans doute construits sur ce modèle. Parmi ceux qui subsistent, on peut citer Saint-Léonard et Saint-Junien dans la Haute-Vienne, Collonges et Uzerche dans la Corrèze.

Le plus parfait de ces clochers limousins est celui de *Saint-Léonard de Noblat*. Il se compose d'une tour de plan carré s'élevant de deux étages au-dessus du rez-de-chaussée, puis passant au plan octogonal et amortie par une petite flèche en pierre à huit pans. Des gâbles pointus couronnant les fenêtres sont appliqués sur les faces de l'octogone.

Les cinq étages en retrait de hauteurs différentes s'allègent progressivement. Le cinquième étage est, comme il convient, le plus léger, le plus aérien : il est ajouré sur chacun de ses huit côtés par deux fenêtres géminées en plein cintre sous un arc de décharge en tiers-point.

La *lanterne des morts* du cimetière de La Souterraine (Creuse) est un élégant spécimen de ces petits monuments funéraires dont nous avons constaté l'absence en Bretagne, mais qui sont relativement nombreux dans nos provinces de l'ouest : Poitou et Saintonge, Limousin et Périgord.

L'origine de ces lanternes funéraires est certainement très ancienne : car de tout temps les hommes ont cru que la lumière chassait les démons qui rôdent dans les ténèbres. L'habitude d'allumer des cierges autour des catafalques est une survivance de cette croyance primitive.

Cependant les premières lanternes des morts n'apparaissent en France qu'au ^{xii}^e siècle. Elles ont généralement, comme à La Souterraine, l'aspect d'un fût hexagonal, surmonté par un lanternon ajouré sommé d'une croix. En Saintonge, elles prennent parfois la forme plus élégante d'un faisceau de colonnes.

Mais la disposition intérieure est toujours la même. La pile creuse est percée à la base d'une petite porte servant à introduire la lampe que l'on hisse dans le lanternon à l'aide d'une poulie. Exceptionnellement un escalier tournant permet d'accéder à ce petit phare funèbre.

AUVERGNE

L'Ecole romane auvergnate, dont les monuments les plus importants sont l'église Notre-Dame du Port à Clermont et l'abbaye de Conques en Rouergue, est résumée ici par trois documents moins connus, mais extrêmement caractéristiques : le chœur de l'église de pèlerinage d'Orcival, l'abbaye fortifiée de Royat et un chapiteau historié d'Issoire.

Les chevets auvergnats sont une création aussi admirable que les clochers limousins. A *Orcival* comme à Notre-Dame du Port, une couronne d'absidioles entoure l'abside. Au-dessus s'élève un massif barlong qui sert de base à un clocher octogonal terminé en flèche. Cet étagement harmonieux produit l'effet d'un magnifique crescendo architectural. Le sanctuaire semble s'élever par bonds successifs vers le ciel.

L'église fortifiée de *Royat*, qui se dresse sur une petite acropole dominant la plaine de Clermont, est d'un tout autre type. Construite en arkose jaunâtre et en blocage de laves, elle se compose d'une nef unique sans collatéraux ni tribunes et d'un chœur *rectangulaire* élevé sur crypte. Ce qui lui donne un caractère à part, c'est son aspect menaçant de forteresse qui sied assez mal à un couvent de femmes. Sur les côtés, des contreforts massifs portent

des mâchicoulis et un crénelage avec des merlons fendus d'étroites archères. La tour du clocher est un donjon en miniature.

Malheureusement de maladroites restaurations ont falsifié ce curieux édifice : la façade occidentale a été entièrement refaite ainsi que la tour octogonale du clocher dont les mâchicoulis modernes, qui ne pourraient servir en rien à la défense, sont un non-sens.

Le chapiteau du chœur de l'église *Saint-Paul d'Issoire* est un exemple typique de chapiteau auvergnat. L'absence de carrières de pierre tendre dans le Plateau Central a nécessité l'importation de calcaires du Poitou ou l'application sur un noyau d'arkose d'une couche épaisse de stuc dans laquelle le sculpteur a pu modeler ses figures. Une polychromie souvent barbare déforme et empâte les personnages.

Mais si la qualité artistique est médiocre, l'intérêt iconographique est très vif. Dans cette représentation du Saint Sépulcre où un ange accueille les Saintes Femmes, rien de plus pittoresque que ces trois gardiens vêtus de hauberts de mailles qui dorment tête-bêche à poings fermés au-dessous de leurs grands boucliers à ombilic. L'absence de toute perspective fait que les dormeurs, au lieu de ronfler côte à côte, semblent superposés comme dans des hamacs.

PÉRIGORD ET ROUERGUE

Parmi les églises à coupoles du Périgord, nous avons choisi de préférence à Saint-Front, trop radicalement restauré au ^{xix}^e siècle, *Saint-Etienne de la Cité* qui porta jusqu'en 1009 le titre de cathédrale de Périgueux et qui, malgré les dévastations des Huguenots en 1577, a gardé au moins une coupole intacte.

L'église était autrefois beaucoup plus vaste et plus imposante : elle avait quatre coupoles et un clocher. Elle a probablement servi de prototype aux églises à file de coupoles de Cahors, Souillac et Solignac, dont on peut suivre la trace à travers toute la France de

l'ouest jusqu'à l'abbaye de Fontevrault en Anjou, le Saint-Denis de la dynastie des Plantagenets.

L'église de pèlerinage de Sainte-Foy de Conques, qui était une des principales étapes sur la route de Saint-Jacques de Compostelle, est trop connue pour nous retenir dans un pèlerinage artistique qui emprunte de préférence les sentiers de traverse. Bien qu'elle soit située en Rouergue qui appartient géographiquement au Languedoc, cette merveille de l'architecture et de la sculpture romanes se rattacherait plutôt à l'Ecole auvergnate, comme l'indiquent les linteaux en bâtière du grand tympan, primitivement enluminé comme une miniature ou plutôt comme une image populaire, qui évoquait aux yeux des pèlerins la menace du Jugement dernier.

La *Chapelle des Pénitents noirs de Villefranche de Rouergue*, pittoresque bastide qui a conservé sa grand'place bordée d'arcades et une Chartreuse presque intacte, date d'une époque bien postérieure, puisque la première pierre de la chapelle fut posée seulement en 1642.

La somptuosité lourde, à l'espagnole, de l'énorme retable en bois doré, qui garnit tout l'hémicyde du chevet au-dessus de l'autel, prouve que cette Confrérie était richement dotée et disposait d'abondants revenus.

Le plan quadrilobé de la chapelle est assez exceptionnel. La lanterne et le lanternon en bois qui pointent au centre du quatre-feuilles donnent de l'élan à la silhouette trop tassée de ce petit édifice.

V

LE MIDI PYRÉNÉEN

Les provinces méridionales du Béarn, de la Gascogne, du Languedoc et du Roussillon qui bordent la chaîne des Pyrénées nous offrent une riche moisson archéologique.

Le voisinage de l'Espagne arabisée, avec laquelle les relations étaient constantes grâce aux caravanes de pèlerins qui chemi-

naient sur le « Camino francès » pour faire leurs dévotions à Monseigneur saint Jacques, se fait sentir dans de nombreux édifices, plus particulièrement dans le Pays basque et le Roussillon qui, situés aux deux extrémités de la chaîne, offraient les voies de passage les plus faciles et les plus fréquentées.

En fait les Pyrénées n'ont jamais été une barrière infranchissable entre la France et la péninsule ibérique. Basques et Catalans sont à cheval sur les deux versants.

De même que les saints français rayonnent en Espagne, le culte des saints espagnols se propage dans la France du midi. Sainte Quitterie, vierge gasconne, est vénérée à la fois à Aire-sur-Adour, à Tolède et à Sigüenza. Sa sœur, sainte Livrade, protège avec une égale sollicitude Agen et Sigüenza. En revanche, sainte Eulalie a été adoptée comme patronne par la cathédrale d'Elne en Roussillon. Les saints Just et Pasteur, martyrisés à Alcala de Hénarès, ont servi de parrains aux églises françaises de Narbonne et de Valcabrère, près de Saint-Bertrand de Comminges. Saint Ruf est chez lui à Tortose en Catalogne comme à Avignon.

Si le développement de la sculpture a été entravé dans certaines provinces comme la Bretagne et l'Auvergne par l'absence de carrières de pierre se prêtant à la statuaire, le Midi pyrénéen avait au contraire l'avantage de pouvoir disposer des marbres de Saint-Béat et de Sarrancolin, exploités depuis l'Antiquité. Ainsi s'explique en partie l'admirable essor de la sculpture languedocienne et roussillonnaise à l'époque romane. Ce n'est pas par hasard que le plus ancien monument daté de la sculpture française se trouve dans le Midi pyrénéen à Saint-Genis des Fontaines.

Il serait tentant de suivre pas à pas l'évolution de l'architecture et de la sculpture dans ces régions en suivant l'ordre chronologique. Mais tel n'est pas notre but. Puisque nous nous proposons de mettre autant que possible en lumière l'originalité de provinces qui, dans une France encore en formation, gardaient chacune leur individualité et n'avaient pas perdu leur « accent », c'est le classement topographique qui s'impose à nous.

Nous passerons donc successivement en revue en allant d'ouest en est, de l'Atlantique à la Méditerranée, les Pyrénées *occidentales*

(Landes, Gers, Basses et Hautes-Pyrénées) — les Pyrénées *centrales* (Haute-Garonne, Ariège) — et les Pyrénées *orientales* (Roussillon).

1. — *Pyrénées occidentales.*

Cette zone qui comprend la *Gascogne* (Vasconia ou pays des Basques), l'Aquitaine (Aquitania), dont le nom vulgaire Aguiaine ou Aguienne a été réduit par aphérèse de l'initiale à *Guyenne*, échappe presque complètement à l'influence de l'Ecole du Languedoc, dont la capitale Toulouse exerçait cependant une puissante attraction; elle constitue le prolongement de l'Ecole du Poitou qui ne s'arrête pas aux Pyrénées et pénètre jusqu'en Castille.

Le *tombeau de sainte Quitterie* dans l'église du Mas d'Aire-sur-Adour, dont les belles arcatures en plein cintre ont reçu une ornementation très riche, rappelle la persistance des traditions romaines dans cette région : c'est un sarcophage chrétien, représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament : Adam et Eve de chaque côté de l'arbre de la Tentation, Daniel dans la fosse aux lions, Jonas sortant du ventre de la baleine, le Christ en Bon Pasteur portant la brebis égarée sur ses épaules. On y enferma les reliques de la vierge céphalophore pour capter au passage les prières et les offrandes des pèlerins de Saint-Jacques.

La *crypte de Hagetmau* (Landes) n'exerçait pas moins d'attrait sur les pèlerins, grâce au tombeau de saint Girons, apôtre de la Gascogne qui, au iv^e siècle évangélisa la Chalosse. L'abbaye, fondée au temps de Charlemagne, fut détruite par les protestants en 1569; mais dans la crypte, où ils se contentèrent de profaner les reliques de saint Girons, subsistent de curieux chapiteaux historiés. L'un d'eux représente le Festin du Mauvais Riche qui refuse les miettes de sa table au Pauvre Lazare. Un autre sujet a été interprété comme la Délivrance de saint Pierre par un ange qui coupe avec le fer de sa lance les cordes ligotant l'apôtre à une colonne. La tératologie des Bestiaires a également inspiré le tailleur

de pierres : un des monstres d'Hagetmau est peut-être un basilic, emblème du démon que foule aux pieds le Christ vainqueur.

Dans le département du Gers, le monument le plus remarquable et en tout cas le plus pittoresque après la cathédrale d'Auch est l'abbatiale fortifiée de *Simorre*, construite en briques au xiv^e siècle. Royat en Auvergne nous a déjà offert un exemple de ces églises-forteresses dont la plus grandiose est la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. Mais c'est dans les bastides du Midi que ce type de constructions mi-religieuses mi-militaires est le plus répandu.

A Simorre des merlons pleins séparés par les embrasures des créneaux profilent leurs dentelures au sommet des tours de défense percées de fenêtres *en mitre*, caractéristiques de l'architecture en briques. Tout est conçu dans cette forteresse où habite le Dieu des combats pour décourager l'escalade et tenir l'ennemi en respect.

L'austérité de la construction qui, de peur de donner prise à des assaillants éventuels, doit rejeter toute décoration superflue, est compensée à l'intérieur par la fantaisie souvent narquoise qui égaie les stalles des moines. L'abbé assis à l'extrémité d'une des rangées, drapé dans sa cuculle aux plis lourds, un livre ouvert sur son genou, la main appuyée sur son bâton, est un vivant portrait taillé d'une main sûre dans le chêne. Le nez très long qui, rejoignant la double barre des sourcils, dessine au milieu du visage une sorte de tau, la bouche démesurément fendue donnent à cette figure un accent très individuel.

Dans les Basses-Pyrénées, la sculpture romane est représentée par les portails de *Morlaas* et d'*Oloron Sainte-Marie*.

Ces deux monuments s'apparentent de toute évidence à la famille des portails poitevins et saintongeais beaucoup plus qu'à l'Ecole toulousaine. Sans doute on y voit des tympan sculptés comme à Toulouse et à Moissac. A Sainte-Marie d'Oloron le champ est même subdivisé par des demi-cercles moulurés en deux tympan plus petits qui s'inscrivent dans le tympan principal réduit à un écoinçon.

Mais ce qui frappe avant tout, c'est le développement considérable des voussures des archivoltes : or c'est là un des traits distinctifs des portails du Poitou et des Charentes. Comme à Aulnay

et à Saintes, la décoration luxuriante envahit même l'intrados des cordons de voussures. Enfin nous retrouvons à Morlaas, comme à Sainte-Marie d'Oloron, un des motifs favoris de l'iconographie saintongeaise : les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, la couronne en tête et la vièle à la main, qui encadrent l'Agneau mystique figuré à la clef de l'arc.

Tant de coïncidences ne peuvent être fortuites et il faut nécessairement admettre que la zone d'expansion de l'Ecole poitevine s'est étendue bien au delà de l'estuaire de la Garonne, le long des côtes de l'Atlantique, jusqu'au fond du golfe de Gascogne.

Le département des Hautes-Pyrénées ne nous a fourni qu'un seul document : c'est le cloître de l'abbaye *Saint-Sever de Rustan*, remonté avec beaucoup de soin et de goût dans le beau parc Massey à Tarbes. Les arcades en tiers-point de ce cloître, qui date du xv^e siècle, retombent sur d'élégantes colonnettes géminées coiffées de doubles chapiteaux historiés. L'ensemble dégage un grand charme, bien qu'un monument de ce genre ne soit pas fait pour devenir une « fabrique » de jardin public. Mais si critiquable qu'elle soit, nul ne disconvient qu'une pareille « transplantation » vaut encore mieux que le dépeçement par les antiquaires et l'exportation en Amérique.

2. — *Pyrénées centrales.*

Le centre de la région pyrénéenne est constitué par les départements de la Haute-Garonne et de l'Ariège.

Les origines de la sculpture toulousaine ou languedocienne, favorisée par la proximité des carrières de marbre de Saint-Béat, sont illustrées par l'étonnante *Vierge en Majesté* du tympan de l'église de Saint-Aventin près de Luchon. On ne peut s'empêcher d'être frappé par la ressemblance de cette idole barbare aux formes lourdes et presque obèses avec le *Christ en Majesté*, encasté dans le pourtour du chœur de la basilique de Saint-Sernin à Toulouse, que nous avons reproduit dans *L'Art religieux du Moyen âge* (Pl. 16).

Outre la bouffissure du visage et l'écartement des genoux, on

remarquera l'identité de la technique : taille en cuvette, plis en bourrelets.

Il est hors de doute que la Madone ou plutôt la matrone adipeuse de Saint-Aventin procède du même style byzantin abâtardi et probablement du même atelier que les bas-reliefs du déambuloire de Saint-Sernin. Mais elle a quelque chose de plus rustique. Il ne faut pas s'attendre à trouver dans une église de village isolé dans la montagne les mêmes raffinements qu'à la Cour des comtes de Toulouse.

Dans cette sculpture campagnarde, la tératologie romane devient de la *tératomanie*. La Vierge, tenant l'Enfant bénissant sur son genou droit, est littéralement cernée de monstres qui dardent de tous côtés leurs gueules menaçantes. L'arcade sous laquelle elle est assise, les montants de son trône se terminent par des têtes de dragons et ses pieds foulent des mufles de bêtes accostés d'aigles aux becs crochus.

Au pied de la butte que couronne si fièrement l'abbaye pyrénéenne de Saint-Bertrand de Comminges se dresse, au milieu d'un bosquet de cyprès qui évoque les divins paysages de la Toscane et de l'Ombrie, une haute tour carrée dominant la plaine : c'est l'église *Saint-Just de Valcabrère*.

Le portail nord de cette église languedocienne placée sous le vocable d'un martyr espagnol est un des monuments les plus remarquables de la sculpture romane du Midi. Il a conservé intacts son tympan sculpté et les quatre statues-colonnes de ses ébrasements.

Au centre du tympan trône dans sa mandorle le Christ bénissant entre deux anges qui l'encensent et les quatre animaux du Tétramorphe, symboles des Evangélistes.

Aux piédroits se dressent de chaque côté deux statues-colonnes debout sur des animaux accroupis.

Les proportions massives, les plis lourds des vêtements trahissent l'imitation de modèles romains ou gallo-romains : ce qui n'a rien de surprenant dans le voisinage immédiat des ruines de la ville romaine de *Lugdunum Convenarum* appelée aussi *Convenicum* : d'où le nom de Comminges. Toutefois le type même des

statues-colonnes et le type des chapiteaux historiés supposent la connaissance du Portail Royal de Chartres.

Ces statues doivent donc être datées, malgré leur archaïsme, de la fin du XII^e siècle.

Les archéologues seraient fort embarrassés, faute d'attributs suffisamment caractéristiques, pour les identifier si l'acte de consécration daté de 1200 ne portait l'indication des reliques des saints enchâssées dans l'autel : ce qui nous donne la clef de l'iconographie du portail. Au surplus les scènes de martyres sculptées sur les chapiteaux, au-dessus de chaque statue, corroborent les indications de ce document.

Il en résulte, sans contestation possible, que les trois statues viriles représentent le protomartyr saint Etienne et les jeunes martyrs espagnols Just et Pasteur, écoliers d'Alcala de Henarès, âgés respectivement de 8 et de 13 ans, qui furent battus de verges par ordre de l'empereur Dioclétien et décapités en 304.

La plus belle est assurément celle du diacre *saint Etienne* présentant des deux mains le livre ouvert des Evangiles qu'il tient appliqué sur sa poitrine comme un bouclier. Sa tête énergique au front bas, au menton carré, est taillée par larges plans. C'est une œuvre digne d'être comparée à l'admirable *saint Etienne* du trumeau du portail de la cathédrale de Sens qui date de quelques années plus tard, au début du XIII^e siècle.

Quant à la statue féminine qui décore l'ébrasement de droite, c'est très probablement sainte Hélène portant la vraie Croix, dont l'église de Valcabrière se flattait de posséder une parcelle.

Si l'on veut mesurer le niveau auquel a pu s'élever la sculpture du Midi à la période gothique, rien n'égale un fragment, malheureusement mutilé, de la pierre tombale d'un abbé du monastère carolingien de *Lagrasse* (Aude), qui mériterait d'être célèbre, car c'est un morceau d'anthologie.

Devant cette tête de moine énergique et presque farouche, reposant sur un coussin brodé, on se prend à songer à ces portraits de pharaons égyptiens, taillés à larges plans dans le porphyre ou le diorite de la vallée du Nil. Ces yeux caves, ce nez écrasé d'un

coup de marteau, ces lèvres minces comme un trait de scie et closes pour toujours composent un masque inoubliable.

A défaut d'une vue d'ensemble de Valcabrère, la photographie du clocher-mur de l'église de *Sabarat* dans l'Ariège, encadré par les sombres cyprès du cimetière comme par des torches funéraires, pourra donner quelque idée du charme poétique des paysages languedociens.

Saint-Lizier, ancienne cité épiscopale du Couserans, située à deux kilomètres de Saint-Girons qui l'a supplantée, a été jadis la métropole religieuse de l'Ariège. Elle a conservé un cloître, attenant à la cathédrale, dont nous reproduisons un beau chapiteau treillissé à décor de vannerie, qui révèle, comme à Moissac, des influences musulmanes.

3. — *Pyrénées-Orientales.*

La région dans laquelle la Révolution a découpé les départements actuels des Pyrénées-Orientales (ancien Roussillon) et de l'Aude (ancienne Narbonnaise) est un prolongement de la Catalogne. C'est seulement sous Louis XIV que le Roussillon a été incorporé au royaume de France.

Le centre religieux le plus important de cette Catalogne française était l'abbaye carolingienne de *Cuxa* qui, après avoir été consacrée primitivement à saint Germain d'Auxerre, fut dédiée plus tard à l'archange saint Michel. Elle entretenait d'étroits rapports avec l'abbaye de Saint-Victor de Marseille.

C'est au x^e et au xi^e siècle que ce monastère pyrénéen, fondé en 883 sous le règne de Charles le Chauve, atteint son apogée. Deux grands abbés ont principalement contribué à sa gloire : l'abbé Guarin et l'abbé Oliva, qui était en même temps abbé de Ripoll et évêque de Vich en Catalogne : c'est lui qui institua la *Trêve de Dieu* dont on a fait honneur à tort à saint Odilon de Cluny.

La réputation de Saint-Michel de Cuxa était si grande à cette époque que c'est là que vinrent se retirer le doge de Venise saint Pierre Orseolo, bâtisseur de Saint Marc, et saint Romuald, fondateur de l'Ordre des Camadules.

Le beau clocher roman, dont la masse puissante, couronnée d'un crénelage, se détache sur la montagne toute proche du Canigou, est percé de fenêtres simples ou jumelées qui présentent des tracés en fer à cheval comme les arcades séparant la nef de ses bas-côtés : preuve évidente d'influence arabe ou plutôt mozarabe. On a dit avec raison que le clocher de Cuxa était le plus bel exemple d'art mozarabe au nord des Pyrénées.

Le cloître a malheureusement été dépecé par un sculpteur américain atteint d'« elginisme » qui l'a démonté pièce à pièce, embarqué et finalement remonté sur les bords de l'Hudson au *Musée des cloîtres*, annexe du Musée métropolitain de New-York. Quelques débris ont été recueillis à Prades. Ce sont de magnifiques chapiteaux non historiés, décorés de feuillages ou d'animaux : lions de Bestiaires posant la patte sur les reins d'un autre fauve, aigles aux ailes déployées dont les serres étreignent le tore de l'astragale.

Cette subordination de la figure humaine à l'ornement est un trait d'influence islamique, non moins spécifique que le tracé des arcs en fer à cheval.

Les mêmes caractères se retrouvent dans les linteaux de Saint-Genis des Fontaines et de Saint-André de Sorède qui comptent parmi les « incunables » les plus célèbres de la sculpture romane. La précocité de ces œuvres s'explique par la proximité de carrières de marbre où la technique de la taille s'était transmise de génération en génération.

Daté avec certitude de 1020, le *linteau de Saint-Genis des Fontaines* est le plus ancien monument de sculpture romane qui subsiste en France. De là son intérêt archéologique de premier ordre.

Autour du Christ de Majesté assis sur un arc-en-ciel entre l'Alpha et l'Oméga, dans une auréole cerclée d'un cordon de perles que supportent deux anges agenouillés, sont nichés dans des arcatures en fer à cheval de petits personnages alternativement imberbes et barbus qui représentent les Apôtres. Le dessin est rudimentaire et enfantin, les proportions sont trop courtes; les têtes démesurées remplissent les arcatures qu'on pourrait prendre pour des nimbes. C'est l'imitation grossière en pierre d'un

travail d'orfèvrerie, d'un antependium d'autel que le lapicide inexpert a pris pour modèle.

Le linteau de *Saint-André de Sorède*, autre église bénédictine, est évidemment d'une date postérieure : car le dessin du Christ en Majesté, des Séraphins et des Apôtres disposés à ses côtés sous des arcades en fer à cheval, au-dessous du chrisme du tympan, paraît déjà moins maladroit.

C'est dans la *Collégiale de Serrabone*, dépendant de la commune de Boule d'Amont, qu'il faut aller chercher les créations les plus géniales de la sculpture romane en Roussillon. L'église du prieuré, qui dépendait de l'abbaye de Cuxa, a conservé d'admirables sculptures taillées dans un marbre au grain fin, d'un ton chaud veiné de rouge qui donne l'impression d'une chair vivante. La technique, encore archaïque, est caractérisée par l'emploi du trépan et l'insertion de plomb dans les prunelles.

On est frappé par le caractère monumental des chapiteaux où nichent des aigles ou des lions à la gueule énorme, à la puissante crinière, tantôt affrontés tantôt adossés.

Les sculptures du cloître de l'ancienne *cathédrale d'Elne*, beaucoup plus célèbres parce que plus accessibles, sont d'une qualité très inférieure. La décoration monotone manque d'originalité créatrice. Les chapiteaux se répètent : ce qui est un cas exceptionnel dans la sculpture du Moyen âge : ce sont des pastiches de modèles romans du ^{xii}^e siècle, exécutés au ^{xiv}^e siècle après le sac de la ville d'Elne en 1285 par Philippe le Hardi, fils de saint Louis.

Néanmoins le cloître d'Elne, l'antique Illiberis qui reçut son nom actuel de la mère de Constantin, sainte Hélène (*Castrum Helenae*), et qui fut jusqu'en 1602 le siège d'un évêché, est le plus beau du Roussillon. Il avait autrefois deux étages comme le cloître de Ripoll en Catalogne. Il forme un quadrilatère irrégulier avec alternance de piles massives et de colonnettes jumelées. Les parties romanes datent du temps de l'évêque Guillaume Jorda (1171-1186).

L'église austère de *Corneilla de Conflent*, dont le seul ornement consiste dans une frise de petites arcatures aveugles, les chapiteaux frustes de *Saint-Martin du Canigou* ne sont que la menue monnaie de Saint-Michel de Cuxa, de Serrabone et d'Elne.

En raison de la disparition des peintures murales de l'abbaye de Cuxa, les fresques romanes qui tapissent l'humble église rurale de *Saint-Martin de Fenouillat* (en catalan *Fenollar*) acquièrent un intérêt exceptionnel. Elles nous conservent, comme les fresques de Berzé-la-Ville en Mâconnais depuis la démolition de Cluny, un reflet des chefs-d'œuvre disparus.

Dans l'abside se déroule autour du Christ Pantocrator la procession des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse coiffés de couronnes en forme de mitre.

Cet art se rattache étroitement aux fresques catalanes du sud des Pyrénées, transférées au Musée de Barcelone. Une expression d'ardeur sauvage illumine ces visages osseux, au regard de visionnaires.

PROVENCE

Notre tour de France s'achève par la région des Alpes dont le climat artistique contraste avec celui du Midi pyrénéen.

Si, dans les provinces en bordure de la chaîne des Pyrénées, nous avons noté des influences espagnoles ou plus exactement mozarabes, les provinces transalpines et plus particulièrement la *Provincia* par excellence, notre *Provence* française, sont imprégnées des souvenirs de l'art romain et en contact étroit avec l'Italie. Nulle part les monuments romains : théâtres, amphithéâtres, arcs de triomphe, ponts et aqueducs ne sont aussi nombreux que dans la région qui s'étend de la Maison carrée de Nîmes au trophée de La Turbie, en passant par Arles, Orange et Vaison-la-Romaine. Les sarcophages antiques se pressent dans les Champs-Élysées ou *Aliscamps* d'Arles, dont les deux Musées lapidaires, païen et chrétien, rivalisent avec le Musée pontifical du Latran.

Il n'est pas surprenant dans ces conditions que l'architecture et la sculpture provençales soient plus proches des modèles romains

que n'importe quelle autre Ecole, bien que l'Auvergne et le Languedoc n'aient pas échappé à cette influence.

Saint-Trophime d'Arles et Saint-Gilles du Gard, qui sont les deux monuments les plus importants de l'art roman dans la Provence et son annexe transrhodanienne, sont trop connus pour rentrer dans notre programme.

Par contre, nous avons cru devoir réserver une place dans ce florilège aux abbayes cisterciennes du ^{xii}^e siècle.

Les « trois sœurs provençales » : *Le Thoronet*, *Silvacane* et *Senanque* se partagent entre les départements du Var, des Bouches-du-Rhône et de Vaucluse. Elles sont nées presque en même temps à un an d'intervalle : la première en 1146, la seconde en 1147 et la troisième en 1148.

Les noms que les Cisterciens leur ont donnés trahissent leur prédilection pour les vallées boisées et solitaires où l'eau coulait en abondance. *Silvacane* (*Silva cannarum*) signifie en latin Forêt de roseaux; *Senanque* dérive de *Sana aqua* et peut être traduit par Eau pure.

Le plan de ces trois églises est différent. *Silvacane* a, suivant la coutume cistercienne, un chevet carré flanqué de quatre absidioles rectangulaires ouvrant sur le transept. Au contraire, à *Senanque* comme au *Thoronet*, l'abside et les absidioles sont en hémicycle.

En revanche, on peut relever dans la construction maints traits communs : les uns cisterciens, les autres spécifiquement provençaux.

Les colonnes engagées qui portent les voûtes reposent sur des consoles pour dégager la base des murs. La nef est aveugle, sauf à *Senanque* qui a des fenêtres hautes. Les contreforts sont rendus inutiles par l'épaisseur considérable des murs. Le cloître est placé au nord de l'église pour être à l'abri du soleil.

C'est à *Senanque* que les bâtiments conventuels sont le mieux conservés. Mais l'abbaye du *Thoronet*, dédiée à Notre-Dame, patronne de l'Ordre de Cîteaux, est peut-être la plus typique.

La façade n'a pas de portail central : anomalie très logique puisque les églises cisterciennes, complètement isolés du monde,

loin de tout village, étaient réservées aux moines et aux convers qui entraient par le côté.

Le cloître prêche le renoncement le plus austère. Ses arcades en plein cintre, qui ouvrent sur le préau planté de cyprès, sont recoupées en deux arcades géminées retombant sur une colonne centrale. Pas de sculpture bien entendu : le tympan est simplement percé d'un oculus.

Dans un coin près du réfectoire se dresse un petit édicule hexagonal : c'est le lavabo ou *pavillon de la Fontaine* où les moines faisaient leurs ablutions avant et après les repas.

Au-dessus de cet enclos de paix pointe le clocher de l'église coiffé d'une pyramide de pierre.

Il ne faut pas chercher dans ces modestes abbayes cisterciennes une décoration plastique comparable à celle du cloître clunisien de Moissac ; mais l'ensemble est d'une simplicité pleine de noblesse.

Le *retable de sainte Anne*, appelé improprement retable de la Tarasque, à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, appartient à une époque beaucoup plus tardive, celle du roi René. Il provient de l'église des Grands Carmes où il fut placé en 1470 par Urbain Aygosi, membre d'une famille consulaire d'Aix. C'est également dans cette église, où étaient déposées les entrailles du roi René, que se trouvait primitivement le fameux triptyque du *Buisson ardent*, chef-d'œuvre de Nicolas Froment.

Au centre de l'autel, sur un haut piédestal où apparaît dans une niche quadrangulaire le Christ à mi-corps, couronné d'épines, de la Messe de saint Grégoire, entre les Instruments de la Passion se dresse le groupe trinitaire de *sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*. Sainte Anne, drapée dans un voile de moniale et une ample robe aux plis sévères, dépasse de la tête sa fille qui porte sur son bras droit l'Enfant Jésus et déroule de la main gauche un long phylactère. Ce groupe généalogique rassemblant trois générations est très fréquent dans l'art allemand de la fin du Moyen âge où il est connu sous le nom de *Heilige Anna selbdritt*, mais relativement rare dans l'art français.

A droite de sainte Anne se tient en armure de chevalier,

coiffé d'un grand casque, *saint Maurice*, patron de la cathédrale d'Angers et de l'Ordre du Croissant fondé par le roi René : son nom est gravé sur la plinthe.

Mais on s'est mépris sur l'identité de la statue de sainte en prière du côté opposé, derrière un dragon de carnaval, plus débonnaire que féroce, dont la peau imbriquée d'écailles a l'air en baudruche.

Les Provençaux ont cru reconnaître la patronne de Tarascon : sainte Marthe domptant la Tarasque : il s'agit en réalité de *sainte Marguerite* issant du ventre du dragon, qui tient encore dans sa gueule un pan de son manteau. Ce qui le prouve, c'est que la sainte joint les mains en signe d'action de grâces pour sa délivrance, au lieu que sainte Marthe mène la Tarasque apprivoisée en laisse. En outre son front est couronné de plusieurs rangs de perles (*margaritae*) qui sont ses armes parlantes et l'un de ses attributs traditionnels.

Les traces d'italianisme qu'on a cru apercevoir dans ce retable sculpté ont fait supposer à quelques archéologues que ces statues pouvaient être attribuées à Francesco Laurana, sculpteur italien d'origine dalmate au service du roi René, qui décora à la Major de Marseille la chapelle Saint-Lazare et exécuta pour les Célestins d'Avignon un haut-relief du *Portement de croix*, aujourd'hui transféré dans l'église Saint-Didier. Mais l'influence italienne n'est guère apparente dans ces statues de saints qui relèvent de la pure tradition française et la date de 1470 est inconciliable avec cette attribution : car nous savons que Laurana n'était pas en Provence à cette époque, puisqu'il fit un séjour de six ans en Italie, de 1468 à 1474.

La chaire à prêcher de l'église Saint-Pierre d'Avignon est aussi une œuvre française de la même époque, en style gothique flamboyant. La composition est d'une rare élégance : la cuve, dont les panneaux sont garnis de statuette, semble s'épanouir comme une corolle de fleur au-dessus d'un pied mouluré, engagé dans le mur de la nef, dont le sommet évasé forme encorbellement.

Les statuette placées sous des dais ouvragés, ornés chacun de

deux arcs en accolade à crochets et à fleurons, proviennent d'un autre monument, probablement un tombeau de pape avignon-nais du xiv^e siècle et n'ont sûrement pas été commandées en vue de cette chaire : car elles ne sont pas de même hauteur.

Quelle est la conclusion qui se dégage de cette enquête archéologique à travers le pays que la Chanson de Roland appelait déjà avec une tendresse émue, plus caressante et plus filiale dans les jours de détresse, « *la douce France*? » 314030

C'est d'abord que la France n'a pas attendu son extension jusqu'à ses frontières naturelles dans l'harmonieux hexagone qu'elle remplit de la Mer du Nord à la Méditerranée et depuis l'Océan Atlantique jusqu'aux Alpes, pour réaliser son unité artistique. Dans la Savoie qui ne s'est dégagée qu'à une époque récente, par la volonté de ses habitants, de ses liens dynastiques avec le Piémont italien, nous voyons dès le xiii^e siècle l'art français s'implanter sur les bords du lac du Bourget. Des échanges se multiplient entre les différentes provinces, avant même que les Capétiens ne les aient incorporées au Domaine royal. En Normandie par exemple, les ateliers parisiens et chartrains ont laissé leur marque à Saint-Georges de Boscherville et à Ecouis.

Ainsi s'opère une fusion artistique qui prépare l'unité politique patiemment réalisée au cours des siècles par les grands « rassembleurs » des terres françaises que furent les Capétiens et les Bourbons.

Toutefois cet effort séculaire vers l'unité et la centralisation n'empêche pas le maintien d'un particularisme fécond, qui donne à l'art français du Moyen âge une diversité que les belles photographies de ce recueil mettent en pleine lumière.



1. ÉGLISE DE CORMEILLES-EN-VEXIN.

2. ÉGLISE D'AUVERS-SUR-OISE.





3. CLOCHER DE L'ÉGLISE D'HERBLAY.



4. CLOCHER DE L'ÉGLISE D'ANGY.



5. ÉGLISE DE SAINT-SULPICE DE FAVIÈRES.



6. VIERGE ASSISE DE TAVERNY.



7. TOMBEAU DE SULLY, PAR BARTHÉLEMY BOUDIN A NOGENT-LE-ROTRON.



8. ÉGLISE DE DORMANS.



9. ÉGLISE DE VIGNORY.



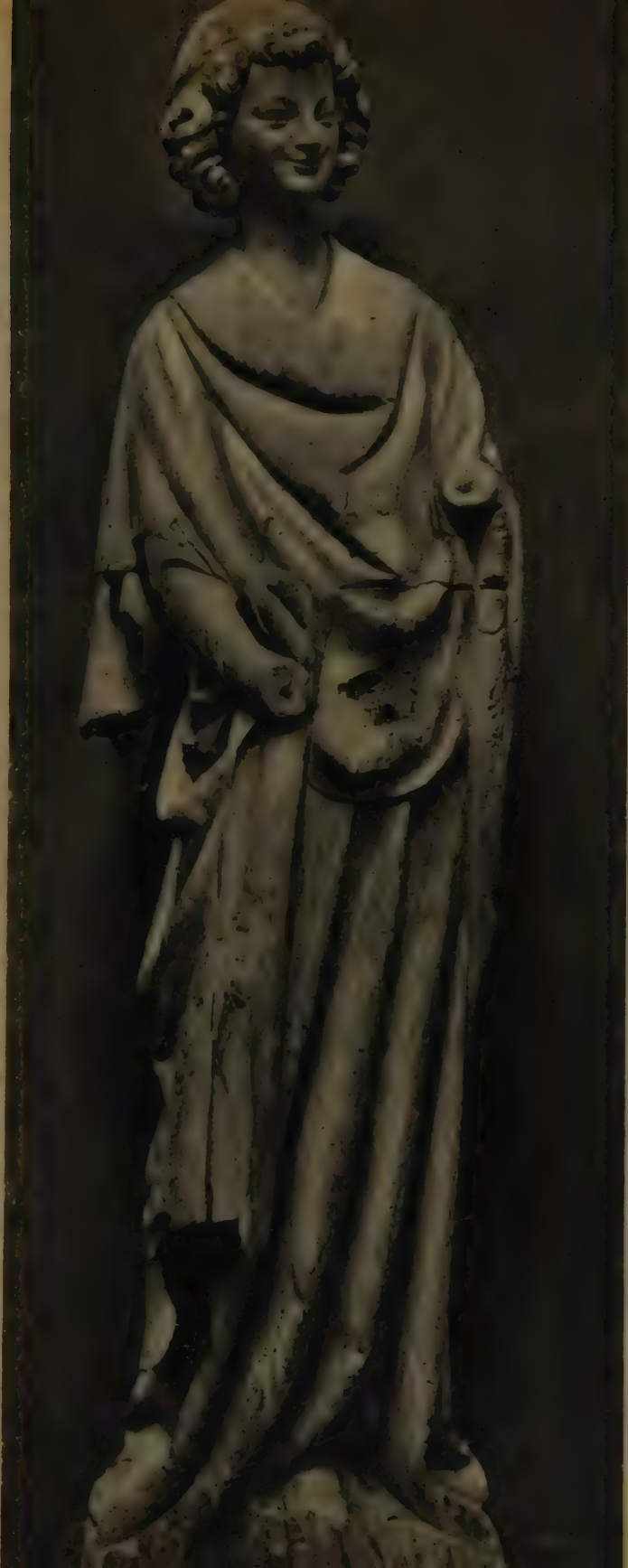
10. ÉGLISE SAINT-AYOUL A PROVINS.



11. LA RECEVRESSE D'AVIOTH.



12. PORTAIL DE SAINT-LOUP DE NAUD.



3. ANGE SOURIANT.
MUSÉE DU LOUVRE.



14. LES SAINTES FEMMES (SAINT-SÉPULCHRE DE CHAOURCE.)



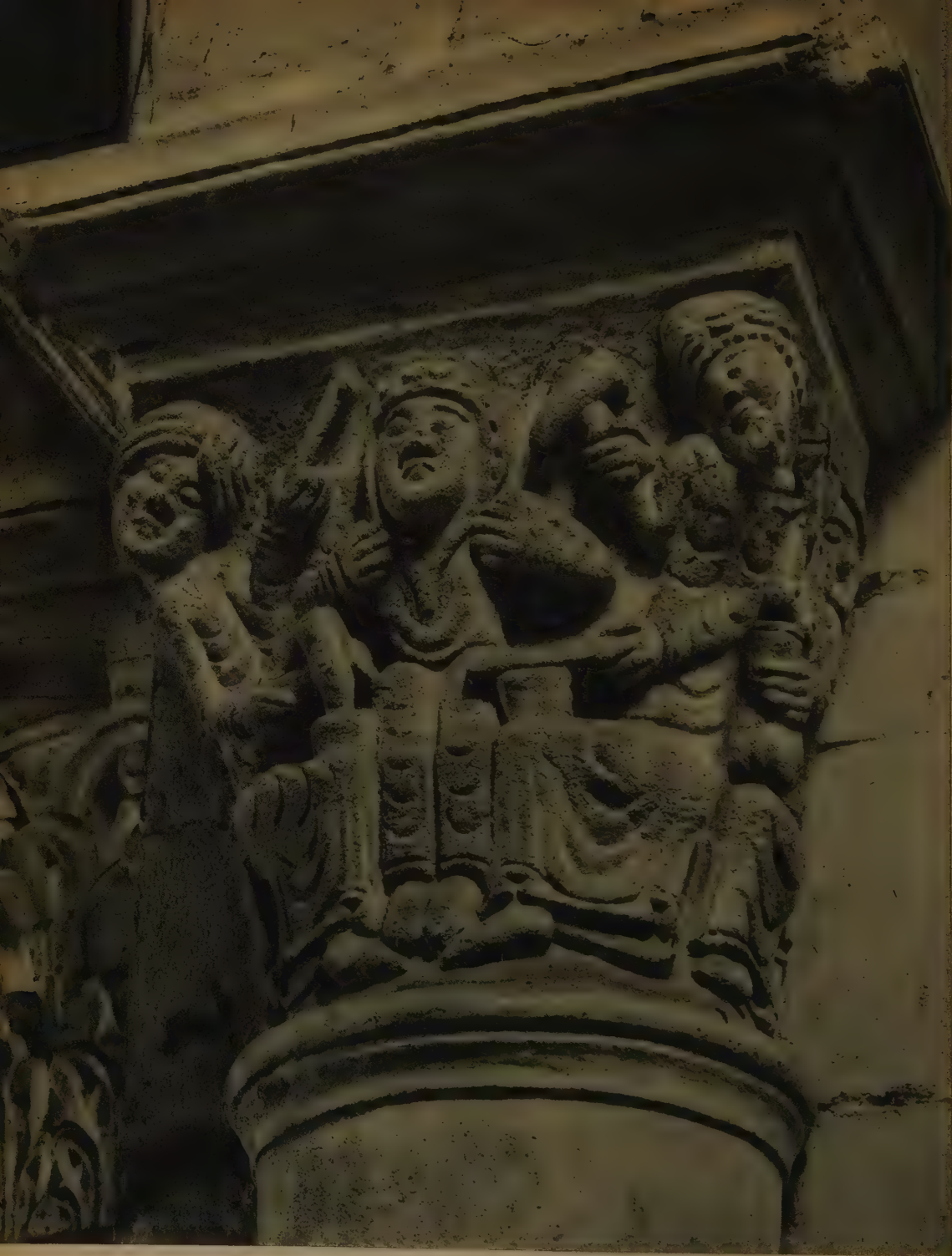
18. TÊTE DE CHRIST. (SAINT-SÉPULCRE DE CHAOURCE.)



16. PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-LAZARE D'AVALLON.



17. CLOCHER ROMAN DE L'ABBAYE DE SOUVIGNY.



18. CHAPITEAU HISTORIÉ DE SOUVIGNY.



19. TOUR CENTRALE DE L'ÉGLISE SAINTE-CROIX DE LA CHARITÉ-SUR-LOIRE.



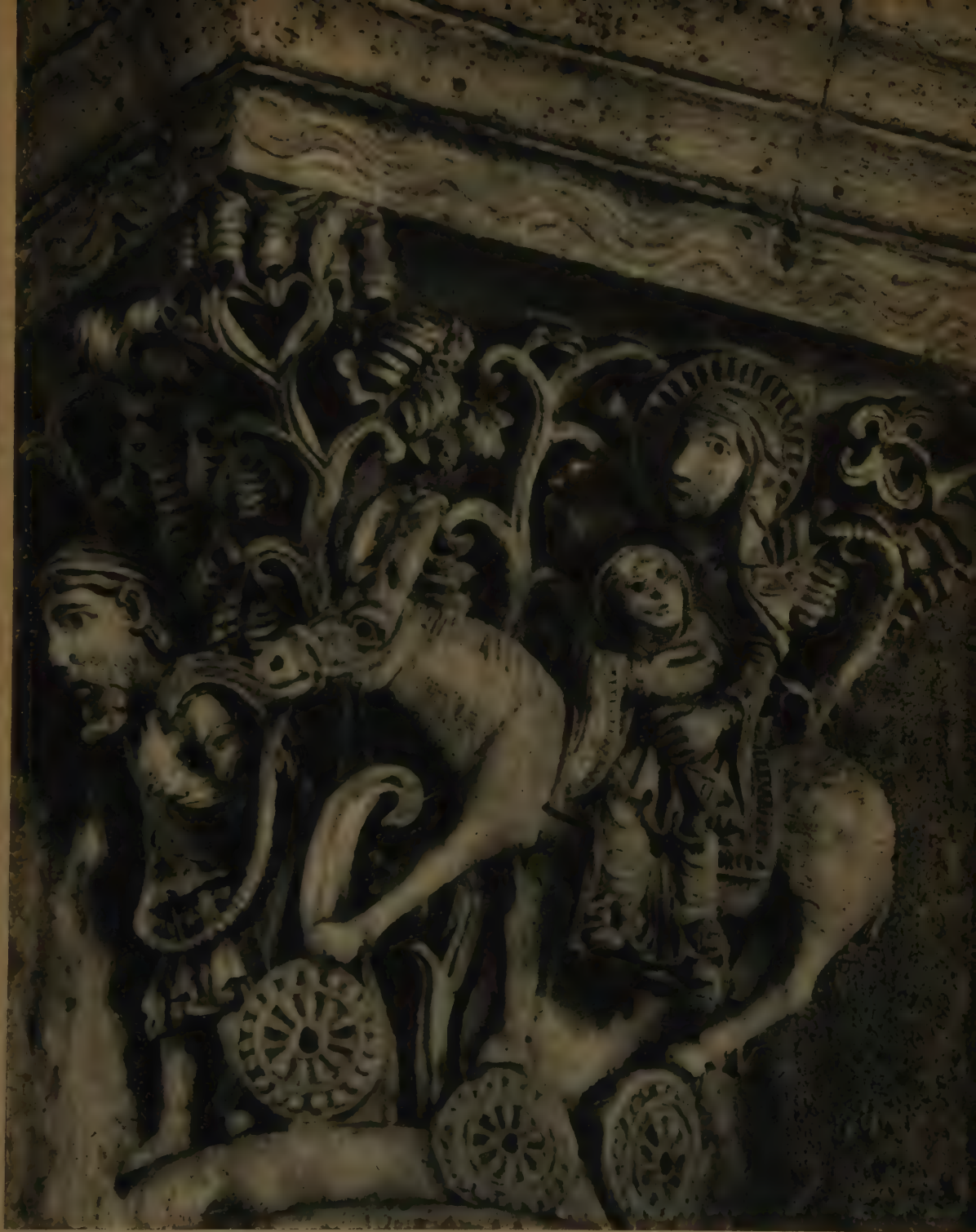
20. CLOCHER ROMAN DE SAINT-ANDRÉ DE BAGÉ.



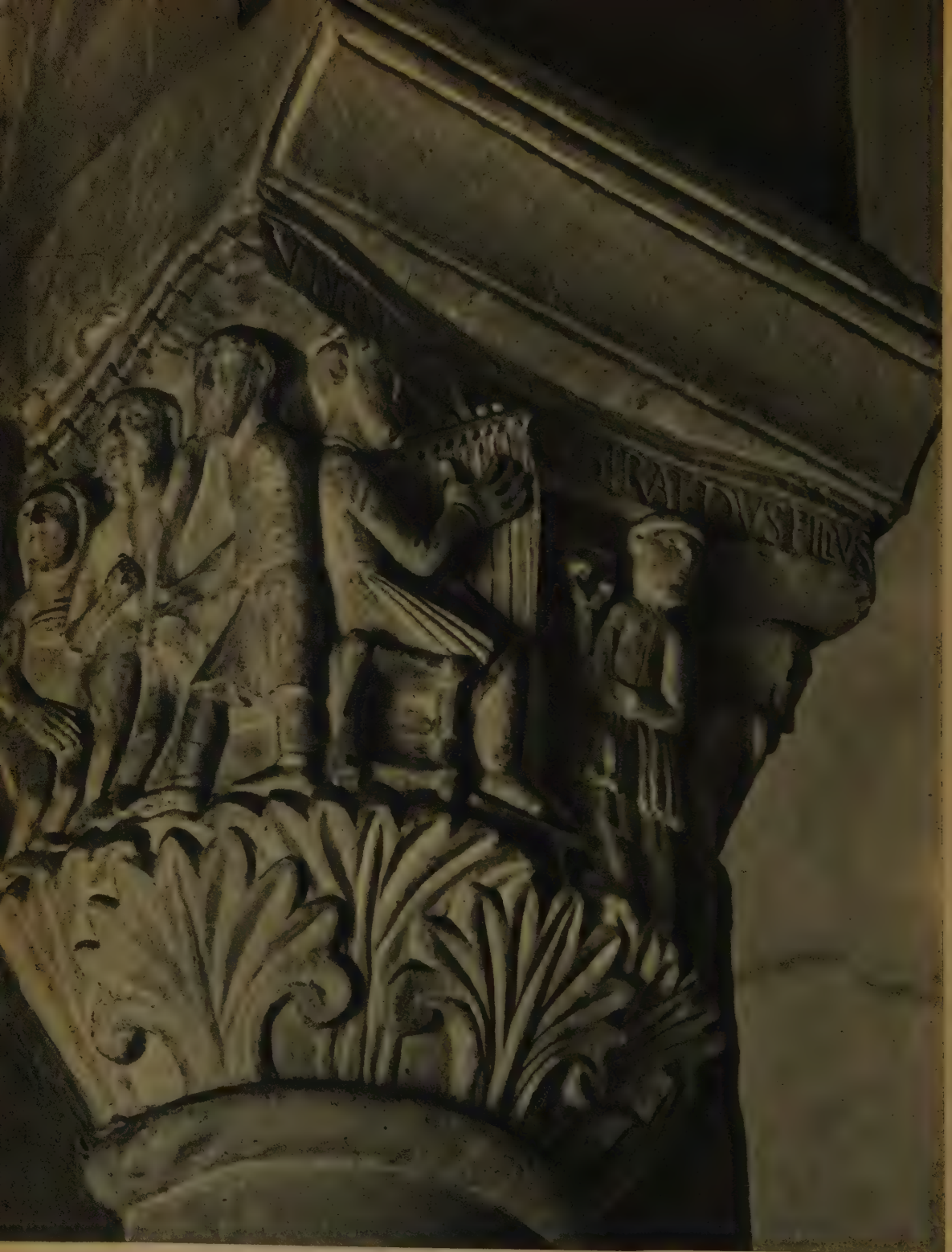
21. TYMPAN DU PORTAIL LATÉRAL. XIII^e SIÈCLE. SAINT-PIERRE-LE-MOUTIER.



22. CHAPITEAU HISTORIÉ DE SAINT-ANDOCHE DE SAULIEU.



23 CHAPITEAU HISTORIÉ DE SAINT-ANDOCHE DE SAULIEU.



24. CHAPITEAU ROMAN. SAINT-PIERRE-LE-MOUTIER.



25. PIGNON HISTORIÉ DE SAINT-PÈRE-SOUS-VÉZELAY.



26. LA VIERGE A L'IRIS DE BEAUNE.



27. VIERGE
DE FONTENAY.



28. SAINT-SÉPULCRE DE L'HOPITAL DE TONNERRE.



29. LE LAI D'ARISTOTE. ÉGLISE DE MONTBENOIT.



30. SCÈNE DE LA LÉGENDE DE SAMSON. MONTRÉAL (YONNE).



31. EAMSON ET DALILA. MONTRÉAL (YONNE)



32. LA COLLÉGIALE SAINT-THIEBAUT DE THANN.



33. PORTAIL DE LA FAÇADE DE SAINT-THÉBAUT DE THANN.



34. LA DESCENTE DE CROIX. LE SOUPER A EMMAUS



LES MYROPHORES AU SÉPULCRE. LE BOURGET (SAVOIE)



35. JUBÉ DE L'ÉGLISE DE BROU.



36. STALLES DU CHŒUR DE L'ÉGLISE DE BROU.



37. STATUETTES DU TOMBEAU DE PHILIBERT LE BEAU. ÉGLISE DE BROU.



38. STATUETTE DU TOMBEAU DE PHILIBERT LE BEAU. ÉGLISE DE BROU.



39. ÉGLISE DE THAON.



40. CLÔCHER DE VAUCELLES.



41. CLOCHER DE BENY-SUR-MER.

42. CLOCHER ROMAN DE FLEURY-SUR-ORNE.



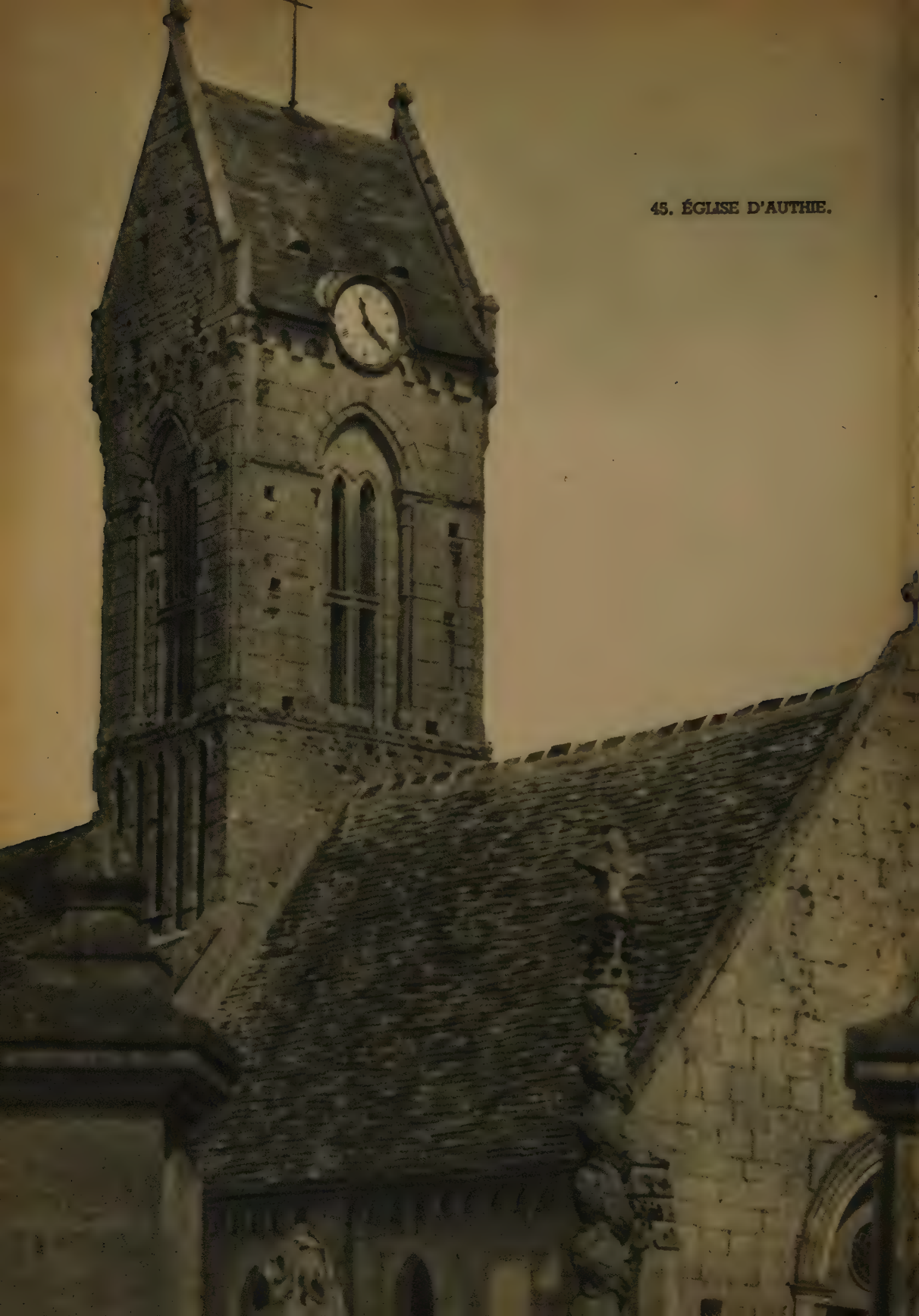


43. MASSACRE DES INNOCENTS. CHŒUR DE L'ÉGLISE DE NORROY.



44. FONTS BAPTISMAUX DE SAINT-ÉVROULT DE MONTFORT.

45. ÉGLISE D'AUTHIE.





46. ÉGLISE D'AUDRIEU.



47. CLOCHER DE BERNIÈRES-SUR-MER.

48. CLOCHER DE L'ÉGLISE DE LANGRUNE.





49. TOMBEAU DE JEAN DE MARIGNY, ARCHEVÊQUE DE ROUEN. ÉCOUIS.



50. CONSOLE DES TROIS ANGES MUSICIENS. ÉCOUIS.



51. TOUR SAINT-NICOLAS. ABBAYE DU BEC-HELLOUIN



52. ÉGLISE DE BEAUMONTEL.



53. ÉGLISE DE CAUDEBEC-EN-CAUX.



54. REMPLAGE FLAMBOYANT DU COURONNEMENT DE LA TOUR. VERNEUIL.

55. CLOCHER DE L'ÉGLISE
NOTRE-DAME DE ROSCUDON.
PONT-CROIX.

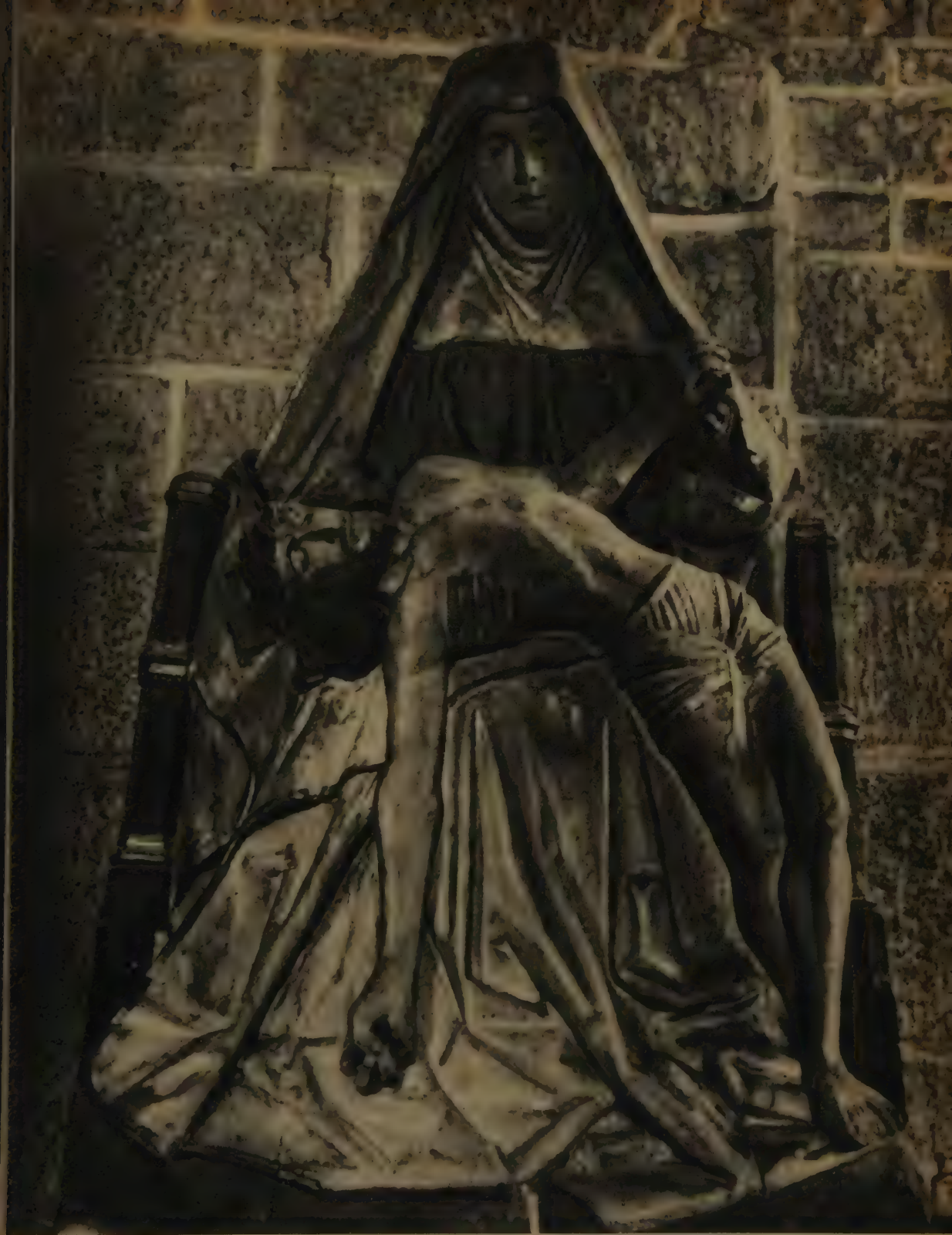


56. CLOCHER DU KREISKER A SAINT-POL DE LÉON.

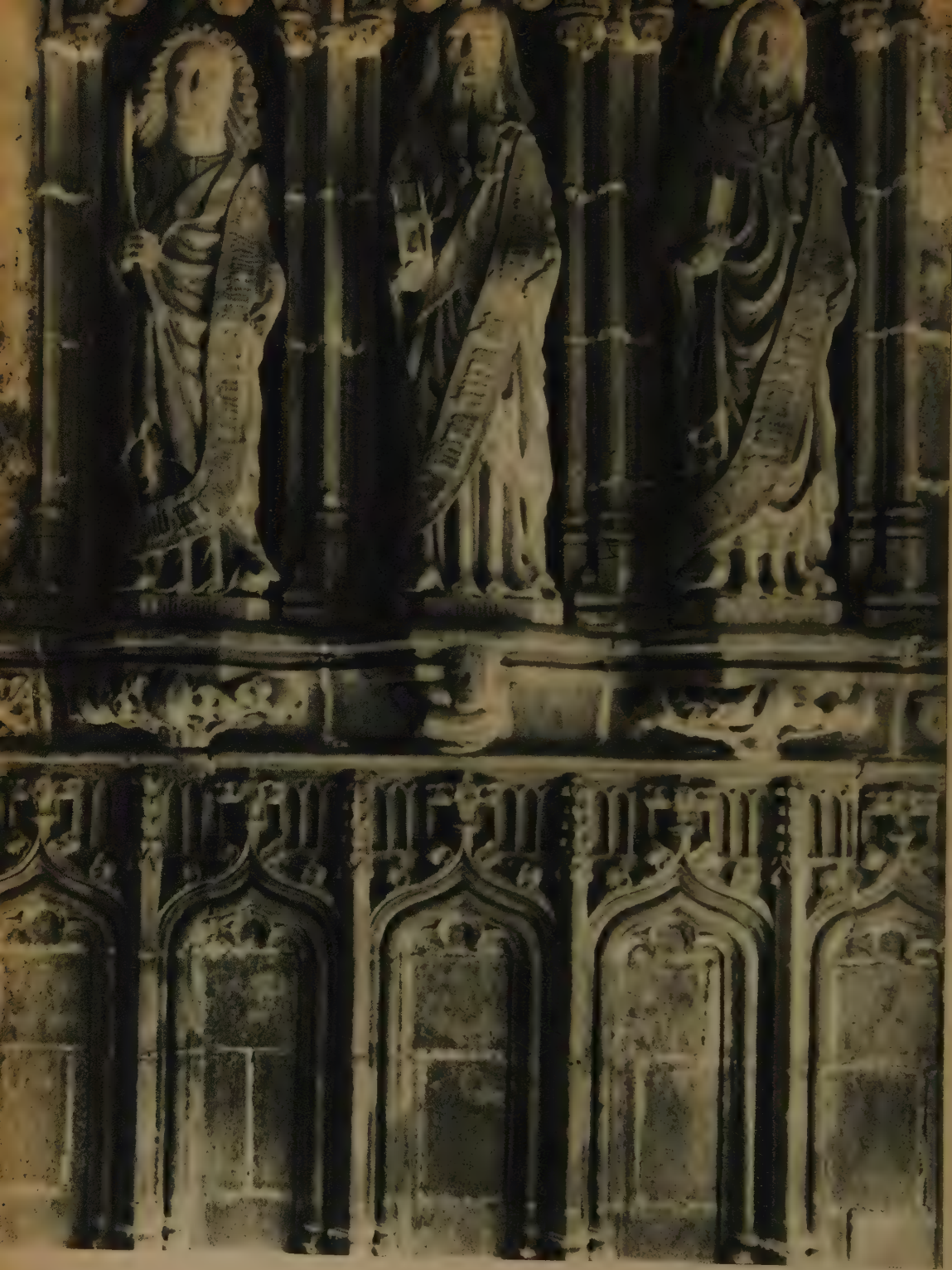




57. GABLES DU PORTAIL LATÉRAL. PONT-CROIX.



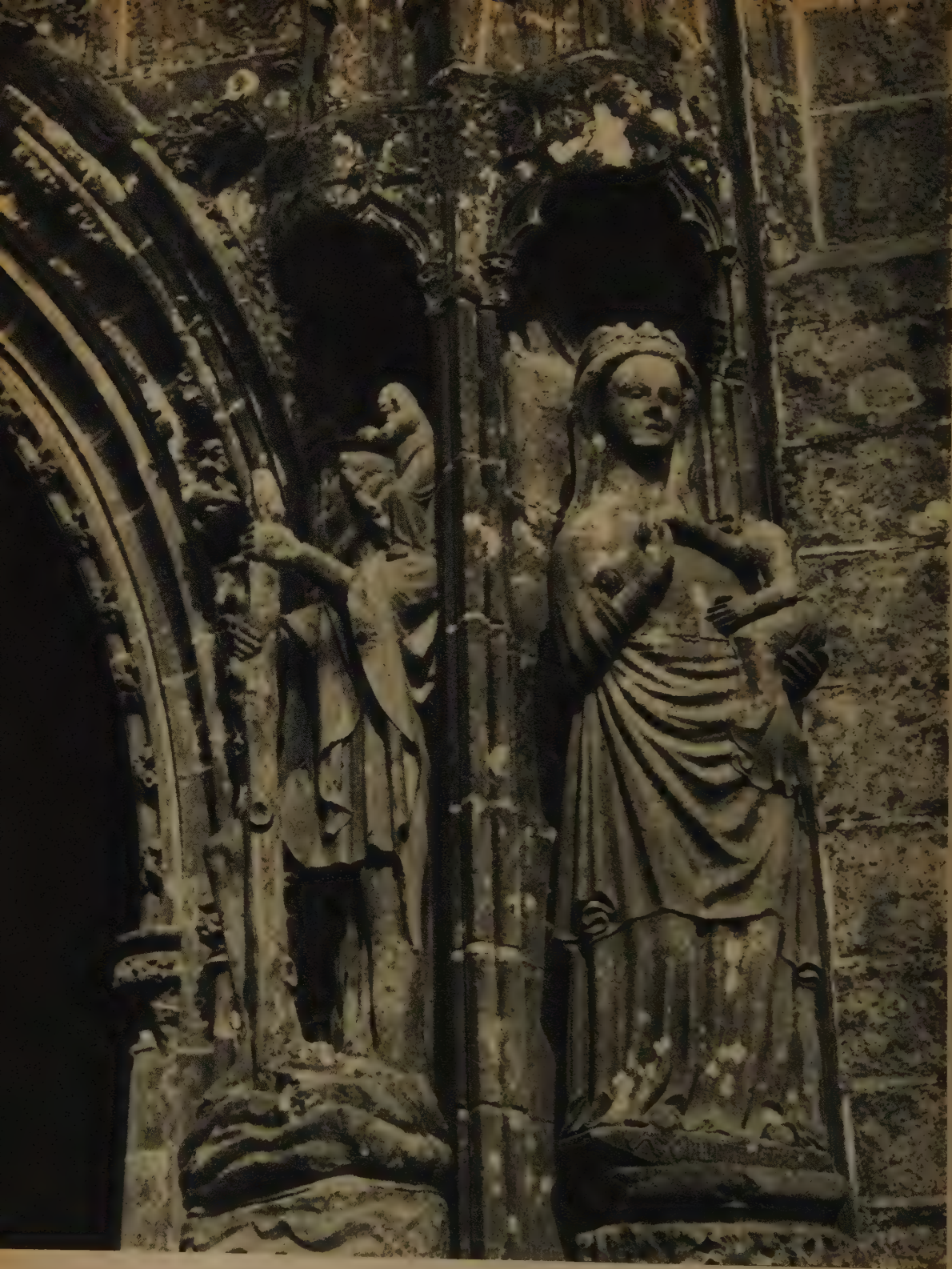
58. VIERGE DE PITIÉ. PONT-CROIX.



59. STATUES PEINTES DES APOTRES. SAINT-HERBOT.



60. LA NATIVITÉ. TYMPAN DU PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-SALOMON..LA-MARTYRE.



61. SAINT CHRISTOPHE PASSANT LE GUÉ. LE FOLGOËT



62. STATUE DE SAINT-PIERRE. ÉGLISE SAINT-JACQUES DES GENÈTS.



63. JUBÉ DE LA CHAPELLE SAINT-FIACRE. 1440. LE FAQUET.



64. JUBÉ EN BOIS DE LA CHAPELLE DE LAMBADER. 1481.



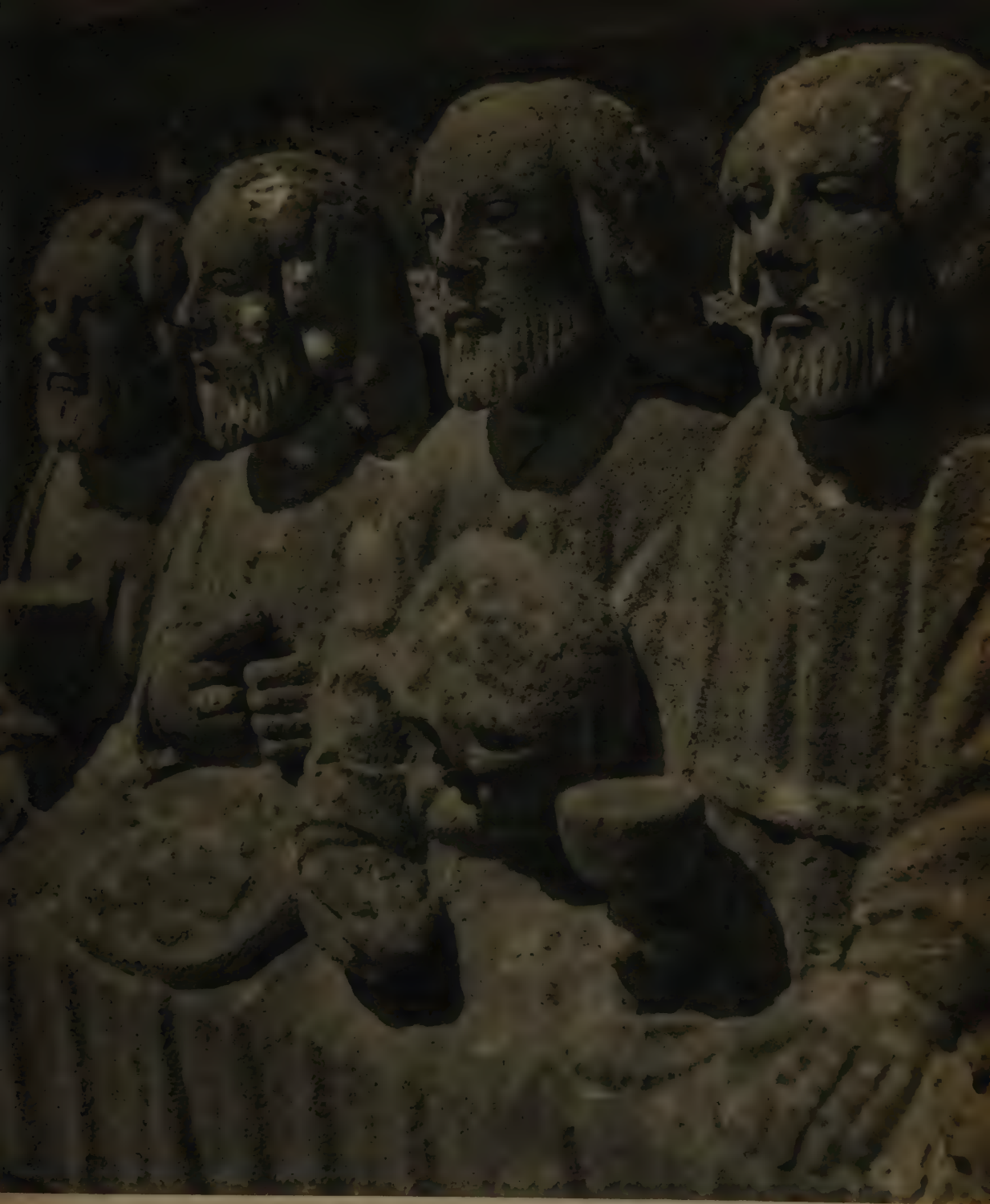
65. JUBÉ DE LA CHAPELLE DE KERFONS. 1159.



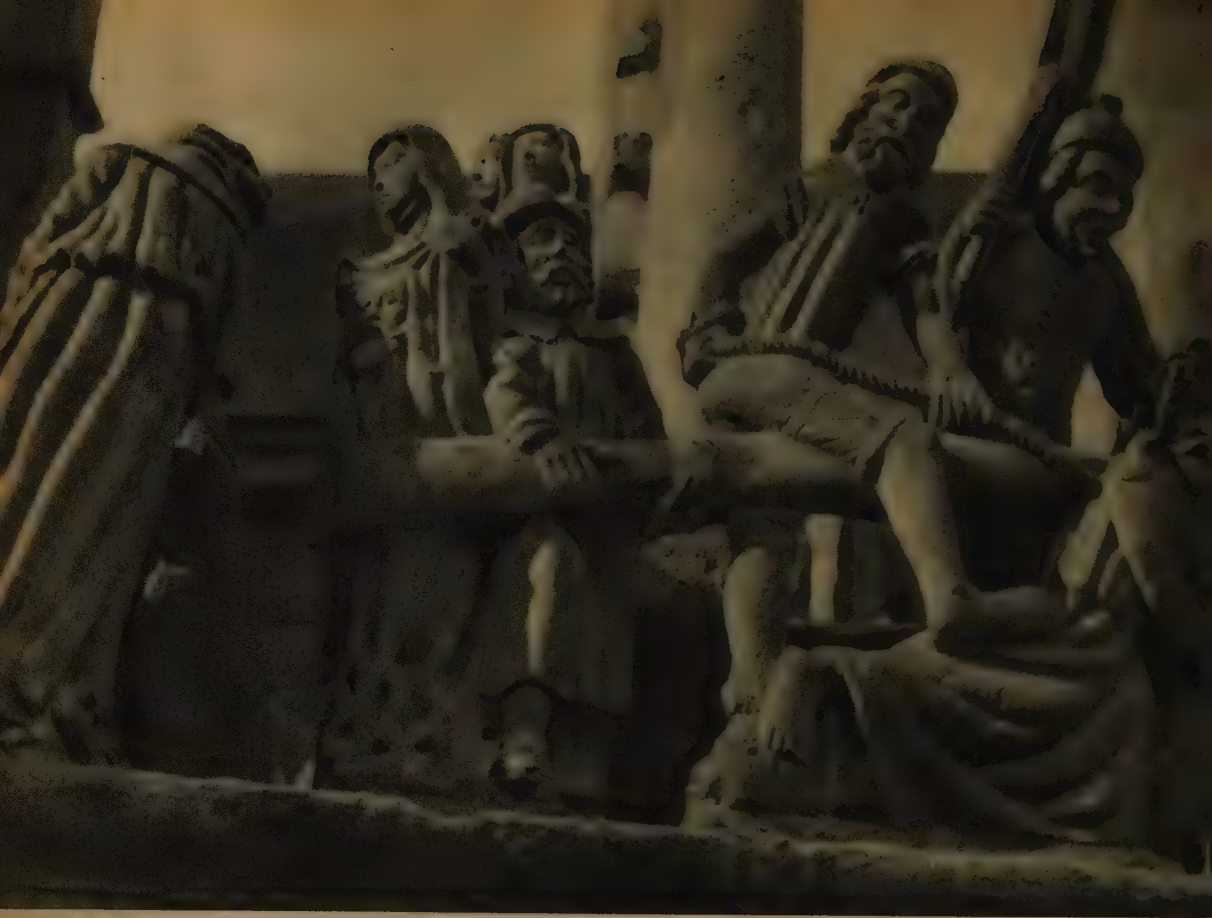
66. CHAPELLE ET CALVAIRE DE NOTRE-DAME DE LA JOIE PRÈS DE PENMARCH.



67. LA FUITE EN ÉGYPTE. DÉTAIL DU CALVAIRE DE GUIMILIAU. 1581.



68. RANGÉE D'APOTRES EN GRANIT. CALVAIRE DE PLOUGASTEL-DAOULAS. 1602.



69. LE PORTEMENT DE CROIX. DÉTAIL DU CALVAIRE DE SAINT-THÉGONNEC. 1610.



70. LE TEMPLE SAINT-JEAN. POITIERS.

71. ÉGLISE SAINT-PORCHAIRE. POTTERS





72. CHAPITEAU DES ÉLÉPHANTS. ABBAYE DE MONTIERNEUF. POITIERS.



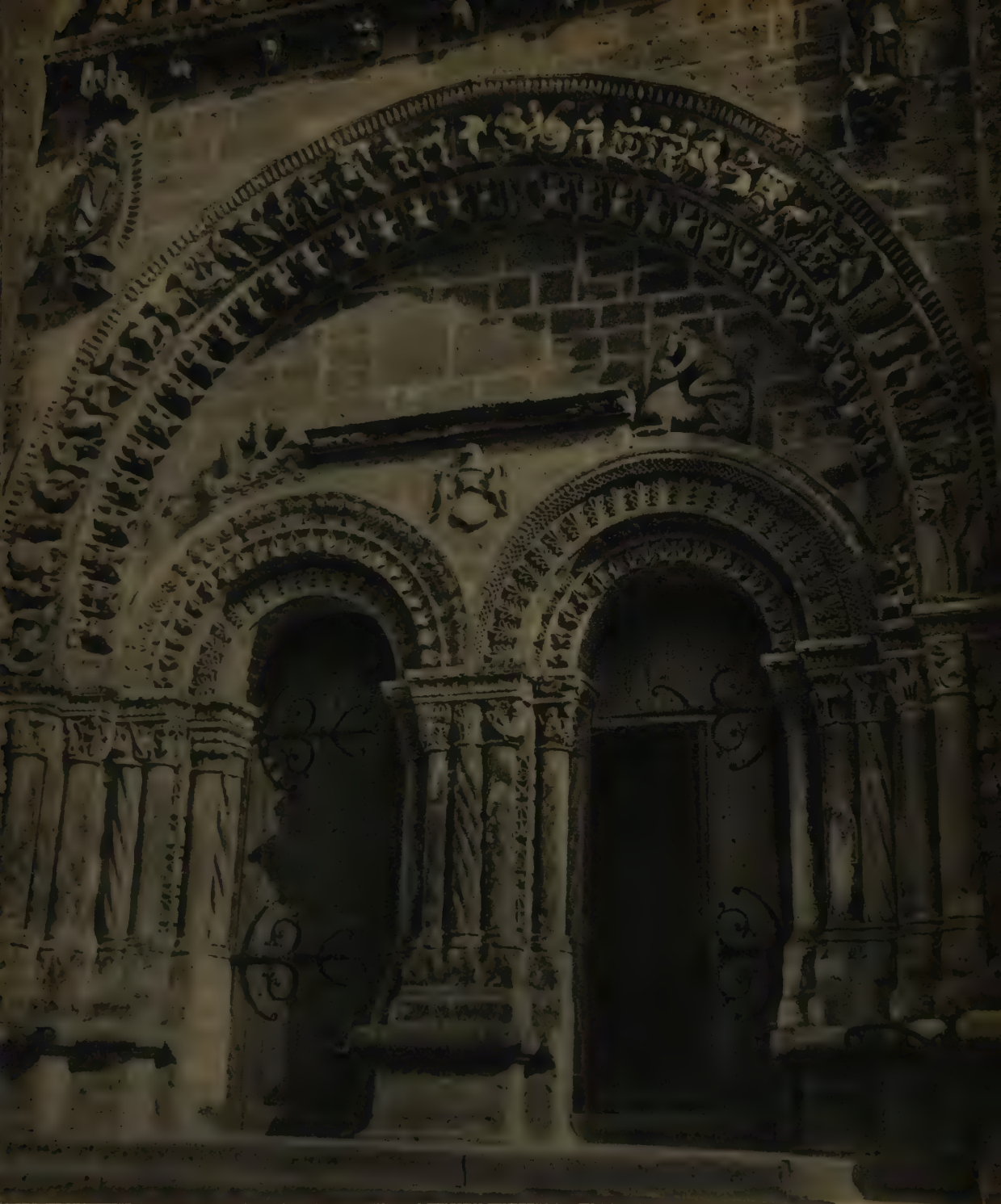
73. CHAPITEAUX ROMANS. ÉGLISE SAINT-PIERRE. CHAUVIGNY.



74. VIERGE DE PITÉ. ÉGLISE DE CUNAUT.



73. ÉGLISE DE VOUVANT.



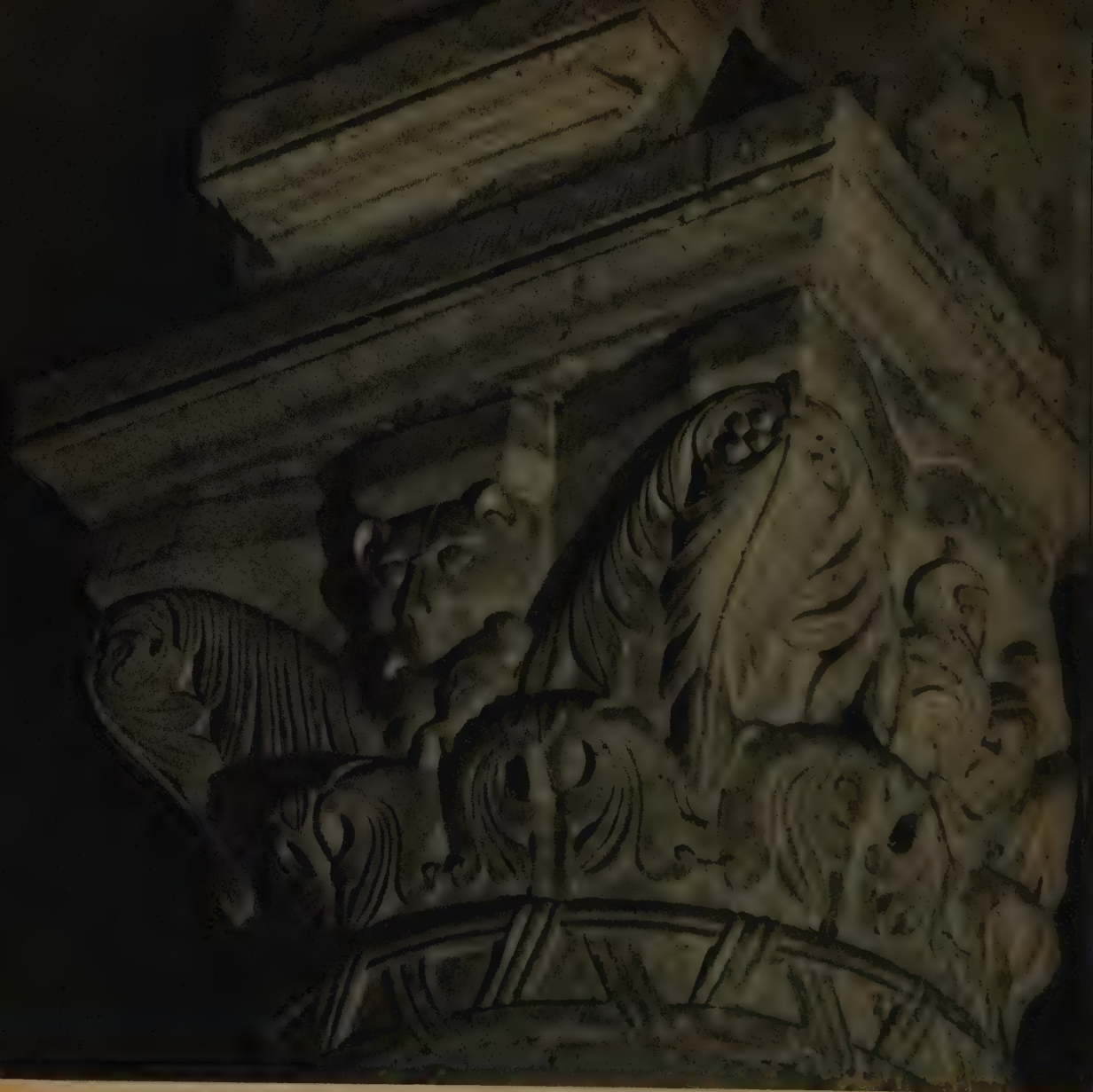
76. PORTAIL DU TRANSEPT DE L'ÉGLISE DE VOUVANT.



77. MÉDAILLON DU CHRIST. POITIERS.

78. COURONNEMENT
DU CLOCHER DE L'ABBATIALE DE DÉOLS.



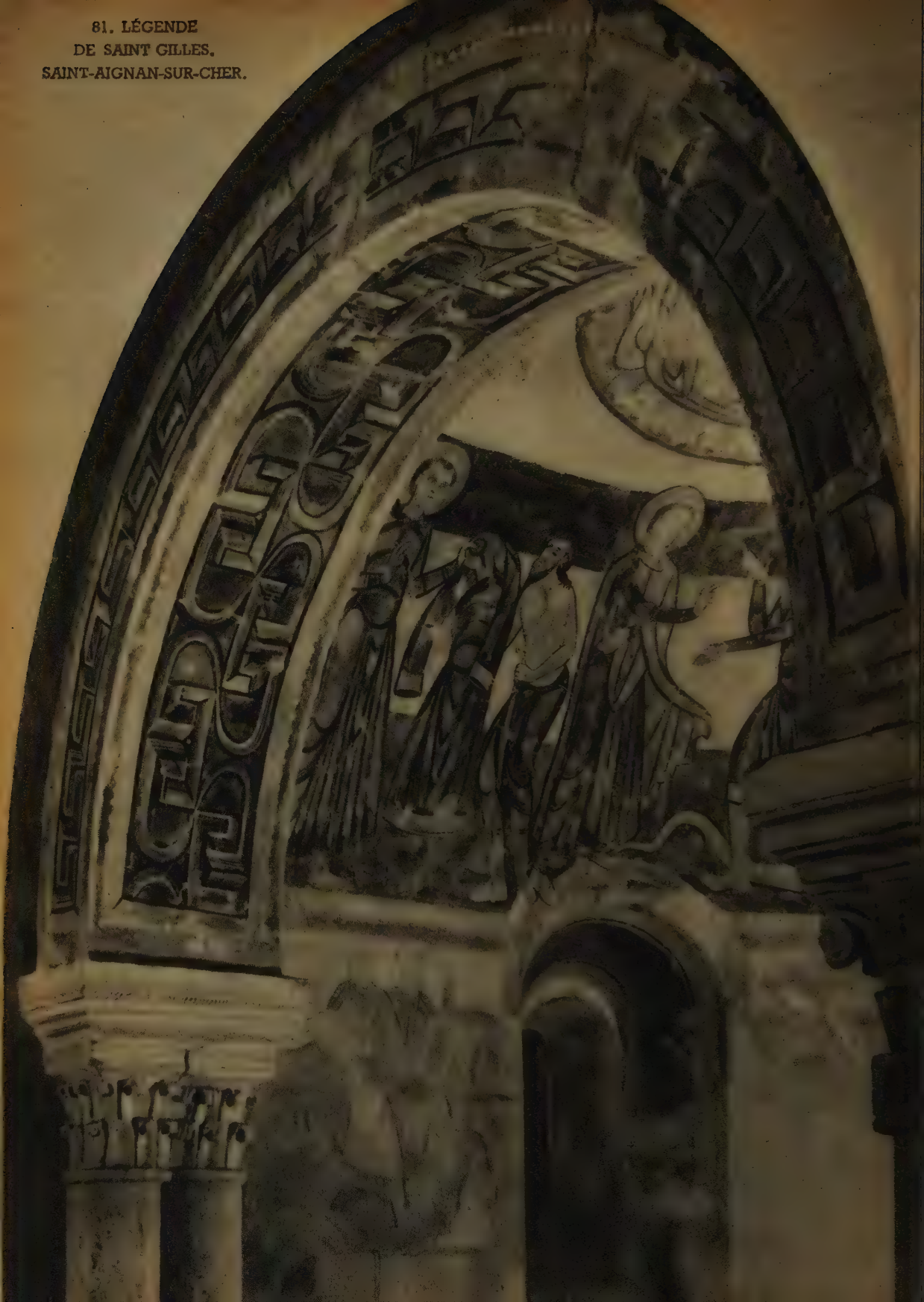


79. CHAPITEAU DE LA ROTONDE DE NEUVY-SAINT-SÉPULCRE.



80. VOUSURES D'ARCHIVOLTE DE L'ÉGLISE DE SAINT-MARCEL.

81. LÉGENDE
DE SAINT GILLES.
SAINT-AIGNAN-SUR-CHER.





82. COMMANDERIE D'ARVILLE.

83. CLOCHER DE SAINT-LÉONARD.





84. LANTERNE DES MORTS. CIMETIÈRE DE LA SOUTERRAINE.



85. CHEVET DE L'ÉGLISE D'ORCIVAL



86. ÉGLISE FORTIFIÉE DE ROYAT.





88. ÉGLISE D'HURIEL.



89. ÉGLISE DE SAINT-RÉMY EN VELAY.



60. CHAPITEAU DES MYROPHORES AU SÉPULCRE. ÉGLISE D'ISSOIRE



91. COUPOLES DE L'ANCIENNE CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE DE LA CITÉ. PÉRIGUEUX.

92. CLOCHER
DE L'ÉGLISE DE BRANTOME.





93. BAS-RELIEF. ÉGLISE DE SAINT-ASTIER.



94. ARGATURES ROMANES. ÉGLISE DU MAS D'AIRE-SUR-L'ADOUR.

95. SARCOPHAGE DE SAINTE QUITTERIE. ÉGLISE DU MAS D'AIRE-SUR-L'ADOUR.

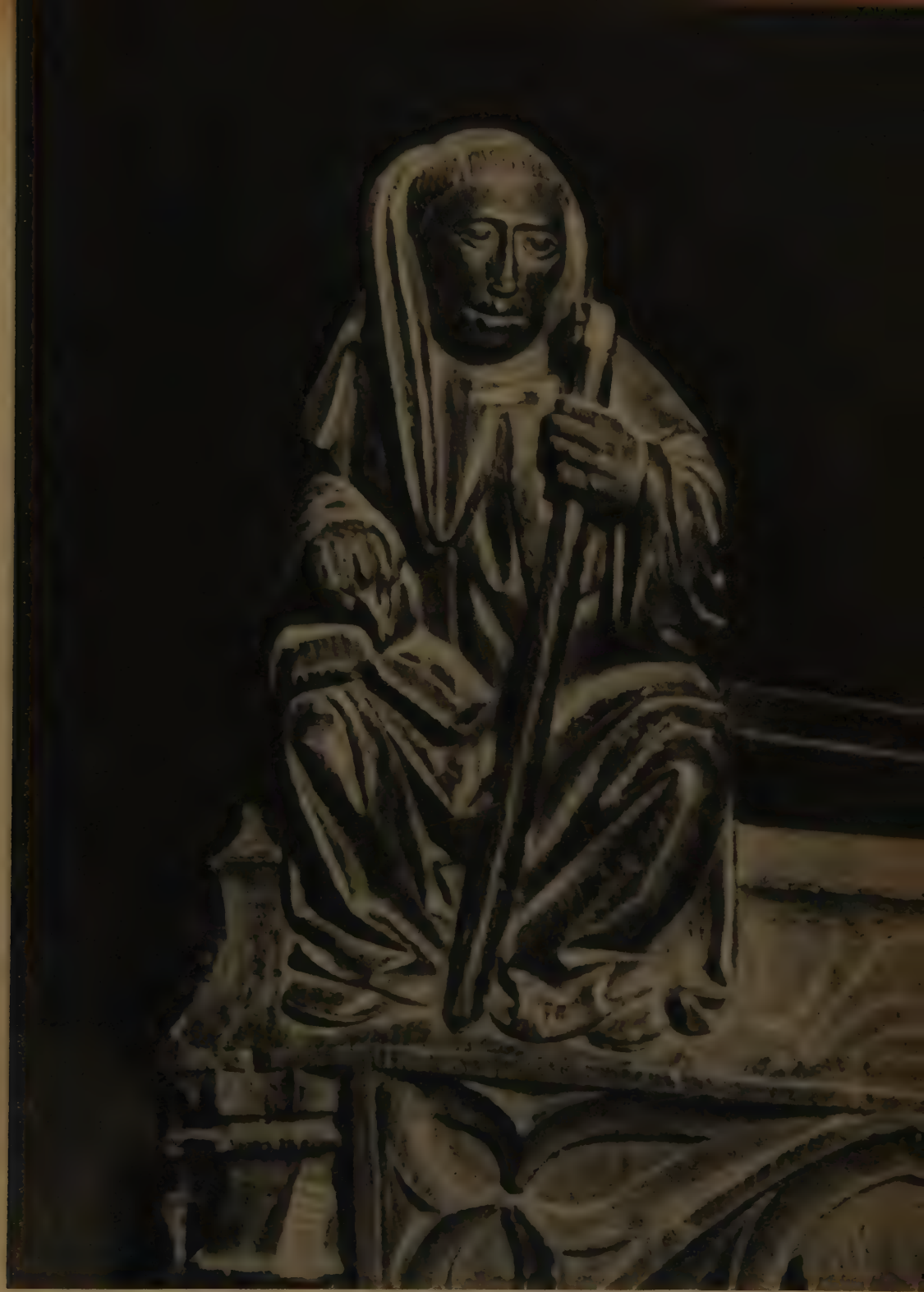




96. CHAPITEAU DE LA CRYPTÉ ROMANE DE SAINT-GIRONS. HAGETMAU.



97. ÉGLISE FORTIFIÉE DE SIMORRE.



98. STATUETTE D'ABBÉ ASSIS. ÉGLISE DE SIMORRE.



99. STATUES D'APOTRES. SAINTE-FOY DE MORLAAS.



100. PORTAIL DE SAINTE-MARIE D'OLORON.



101. CLOITRE PROVENANT DE L'ABBAYE SAINT-SEVER DE RUSTAN. TARRES.



102. CHAPITEAU A DÉCOR DE VANNERIE. ANCIENNE CATHÉDRALE DE SAINT-LIZIER.



103. ÉGLISE DE SABARAT.



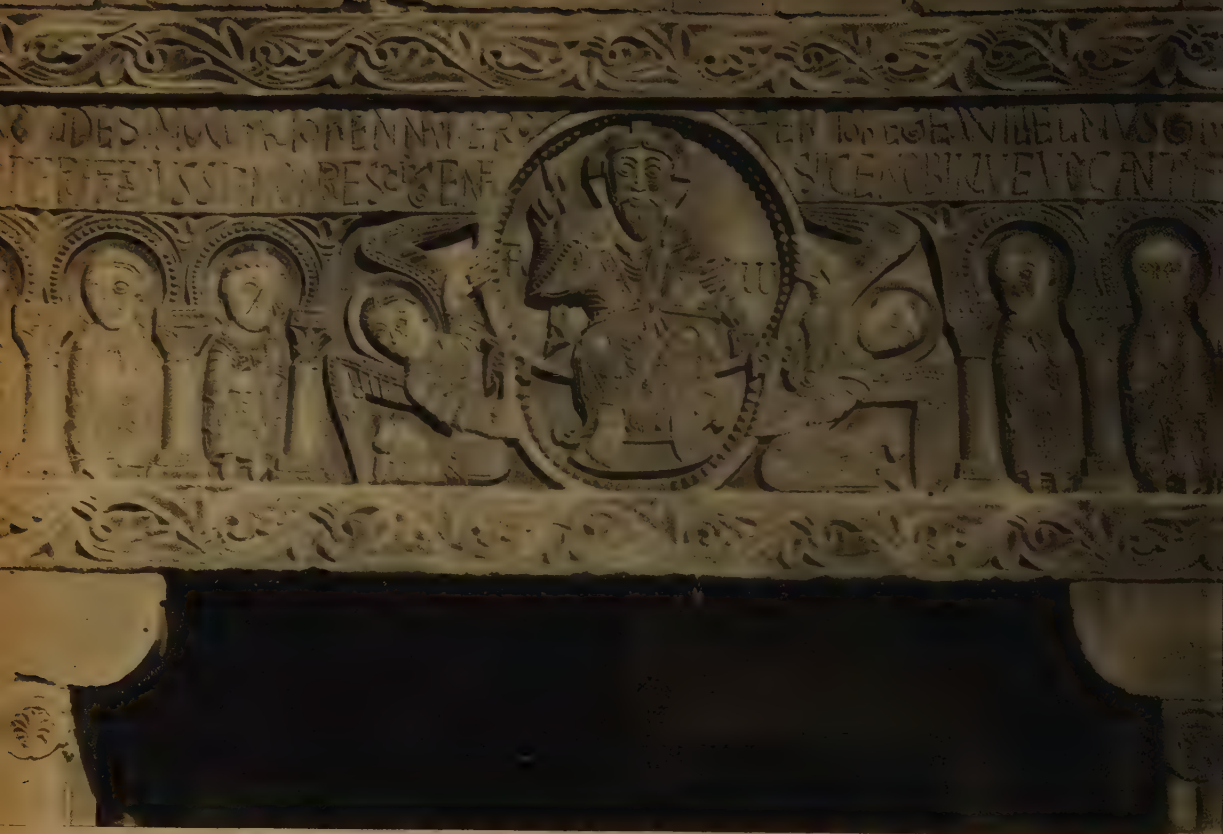
104. VIERGE EN MAJESTÉ. BAS-RELIEF DE L'ÉGLISE DE SAINT-AVENTIN.



105. SAINT ÉTIENNE. STATUE DU PORTAIL. SAINT-JUST DE VALCABRÈRE.



106. TÊTE D'UN ABBÉ. ABBAYE DE LAGRASSE.



107. LINTEAU SCULPTÉ. 1020. ÉGLISE DE SAINT-GENIS DES FONTAINES.



108. LINTEAU ET TYMPAN DU PORTAIL DE L'ÉGLISE. SAINT-ANDRÉ DE SORÈDE.



109. CHAPITEAU DU CLOITRE DE L'ABBAYE SAINT-MARTIN DU CANIGOU.



110. ÉGLISE DE CORNEILLA-DE-CONFLENT.



111. CLOCHER MOZARABE DE L'ABBAYE SAINT-MICHEL DE CUXA

112. CHRIST EN MAJESTÉ. ABSIDE DE SAINT-MARTIN DE FENOLLAR A MAUREILLAS. 2





113. TRIBUNE EN MARBRE DE L'ÉGLISE DU PRIEURÉ DE SERRABONE.



114. BAS RELIEF DE LA TRIBUNE DU PRIEURÉ DE SERRABONE.





116. CHAPITEAUX JUMELÉS DU CLOITRE D'ELNE.



117. CLOITRE DE L'ABBAYE CISTERCIENNE DU THORONET.



118. RETABLE DE SAINTE ANNE. CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR. AIX-EN-PROVENCE.



119. CHAIRE A PRÊCHER DU XV^e SIÈCLE. ÉGLISE SAINT-PIERRE D'AVIGNON.

NOTICES
DES
ILLUSTRATIONS

NOTICES DES ILLUSTRATIONS

ILE-DE-FRANCE

1. EGLISE DE CORMELLES - EN - VEXIN (Seine-et-Oise).

Les arcs-boutants de la nef, dont les chéneaux drainent les eaux de pluie qui ruissellent du toit vers une rangée de gargouilles en surplomb, donnent à cette modeste église du Vexin, qu'il ne faut pas confondre avec Cormelles-en-Parisis, un aspect pittoresque.

On remarque à l'intérieur un beau triforium composé, dans chaque travée, de six baies accouplées sous trois arcs de décharge.

Bibl. — E. LEFÈVRE-PONTALIS. *L'Eglise de Cormelles-en-Vexin*. Bull. Mon. 1911. — J. FORMIGÉ. *Monographie de l'Eglise de Cormelles-en-Vexin*. Pontoise. 1915.

2. EGLISE D'AUVERS-SUR-OISE (S.-et-O.).

Ce village, illustré par les peintres : Daubigny, puis Vincent Van Gogh qui vint s'y suicider et repose dans le petit cimetière, possède une charmante église de proportions harmonieuses, surmontée à la croisée du transept par un clocher carré percé sur chaque face de deux baies en tiers point.

3. CLOCHER DE L'EGLISE D'HERBLAY (Seine-et-Oise).

Même type de clocher, très fréquent dans l'Île de France; mais les angles de la tour carrée sont renforcés ici par d'élégants faisceaux de minces et sveltes colonnettes.

4. CLOCHER DE L'EGLISE D'ANGY (Oise).

Le clocher massif de cette église rurale, couvert d'un toit en bâtière dont les deux versants viennent buter contre des pignons, est apouré avec plus de recherche. Chaque face, encadrée par de robustes contreforts à ressauts, est percée de deux larges fenêtres, divisées chacune par une colonnette surmontée d'un oculus triféé.

5. EGLISE SAINT-SULPICE DE FAVIERES (Seine-et-Oise).

Cette magnifique église, très peu connue, bien qu'elle soit située à proximité de Paris, entre Arpajon et Dourdan, est, avec Saint-Leu d'Esserent, une des plus belles de la région parisienne. Ses dimensions exceptionnelles, hors de proportion avec le nombre des habitants d'un petit village du Hurepoix, s'expliquent par sa destination d'église de pèlerinage, élevée au XIII^e siècle sur l'emplacement d'un miracle accompli par saint Sulpice le Pleux, archevêque de Bourges. Depuis la Révolution, qui changea le nom de Saint-Sulpice en *Favières déjanatisé*, le pèlerinage a perdu beaucoup de son importance.

L'hémicycle du chœur, entièrement ajouré et inondé de lumière, rappelle la chaise de verre de la Sainte-Chapelle; c'est une des merveilles de l'architecture gothique.

Bibl. — Abbé A. BOUILLET. *Monographie de l'Eglise Saint-Sulpice de Favières*. 1891. — Abbé A. GLIMPIER. *Saint-Sulpice de Favières*. 1899.

6. VIERGE ASSISE DE TAVERNY (S.-et-O.).

Cette belle statue de Vierge à l'Enfant, qui date du XIII^e siècle, atteste les progrès du

culte de Notre-Dame, auquel Saint-Bernard, abbé cistercien de Clairvaux, avait donné un prodigieux élan.

La Madone n'est plus seulement le trône vivant de l'Enfant divin : elle devient elle-même l'objet de l'adoration des fidèles. C'est pourquoi Jésus ne se présente plus de face, mais assis de côté, pour ne pas masquer sa mère glorifiée comme la reine du ciel, avec une couronne fleurdelysée posée sur le voile qui encadre son gracieux visage.

7. TOMBEAU DE SULLY PAR BARTHELEMY BOUDIN. 1642. CHAPELLE DE L'HOTEL-DIEU A NOGENT-LE-ROTHOU (E.-et-L.).

La chapelle hexagonale de l'Hôtel-Dieu, fondée en 1190 à côté de l'église Notre-Dame, abrite le double tombeau du duc de Sully, ministre d'Henri IV et de sa femme, née Rachel de Cochefilet, représentés tous les deux en orants, à genoux et les mains jointes, sur un socle décoré de leurs armoiries.

La statue du duc porte sur la plinthe la signature du sculpteur, Barthélemy Boudin, fils de Thomas Boudin qui sculpta dans la même région plusieurs bas-reliefs du pourtour du chœur de la Cathédrale de Chartres.

C'est une des œuvres les plus importantes de la sculpture funéraire dans la première moitié du xvi^e siècle.

Bibl. — Paul VITRY. *Le tombeau de Sully à Nogent-le-Rothou*. Rev. arch. 1895.

CHAMPAGNE

8. EGLISE DE DORMANS (Marne).

Le beau clocher carré qui s'élève à la croisée du transept est percé sur chaque face de hautes fenêtres à triple lancette surmontées d'un pignon.

9. EGLISE DE VIGNORY (Haute-Marne).

Cette église du xii^e siècle, consacrée vers 1050, est, avec Montierender, un des exemples les plus remarquables de l'art roman champenois. Il ne faut pas tenir compte des trois premières travées de la nef de la façade entièrement reconstruite en 1850. Mais les six dernières travées, couvertes en charpente, présentent un aspect très original à cause des baies géminées, ressemblant à des ouvertures de tribunes, qui surmontent les grandes arcades en plein cintre.

Deux tours devaient flanquer chaque côté du chœur; mais seule celle du Nord a été terminée vers le milieu du xiii^e siècle.

Bibl. — Abbé HUMBLLOT. *L'Eglise de Vignory, Saint-Dizier*. 1926. — F. DESHOUILLÈRES. *Au début de l'art roman*. Paris. 1929.

10. EGLISE SAINT-AYOUL A PROVINS (Seine-et-Marne).

Enrichie au xiii^e siècle par les foires de Champagne, la population de Provins déborda hors de l'enceinte du *Chatel* ou Ville haute pour descendre dans le *Val* ou Ville basse qui se développa sur les bords de la Voulzie autour de l'abbaye de Saint-Ayoul.

La partie la plus intéressante de cet édifice disparate où se mêlent le roman, le gothique et la Renaissance, est le portail à statues-colonnes dont les huit statues, moins favorisées que celles de Saint-Loup de Naud, ont été malheureusement décapitées.

Bibl. — Marquise de MAILLÉ. *Provins. Edifices religieux*.

11. LA RECEVRESSE D'AVIOTH (Meuse).

Bien qu'il soit situé dans la région des Ardennes, ce charmant édifice de style gothique flamboyant, qui a été malheureusement mutilé pendant la dernière guerre, appartient à l'art champenois. Comme Notre-Dame de l'Épine, près de Châlons-sur-Marne, il doit son origine à une statue miraculeuse de la Vierge qui donna naissance à un pèlerinage.

Dressé sur un emmarchement, il a la forme d'une cage hexagonale portée par quatre colonnes rondes. Cette cage est éclairée sur chaque face par des fenêtres à deux lancettes dont l'arc en accolade se prolonge par un pinacle. Au-dessus de la voûte pointue une élégante pyramide dont les six pans sont entièrement ajourés.

Les archéologues ne sont pas d'accord sur la destination de cet petit édifice. On a cru y reconnaître une chapelle funéraire, une lanterne des morts, un tabernacle eucharistique. Le fait qu'on voit au pied de la statue de la Vierge, dite la *Recevesse*, un tronc destiné à recevoir les offrandes des pèlerins prouve qu'il s'agit tout simplement d'un tronc monumental en pierre.

Bibl. — Wilhelm EWALD. *Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel*. 1921. — Maurice DUMOLIN. *Avioth*. Congrès Arch. de Nancy et Verdun. 1934.

12. PORTAIL DE SAINT-LOUP DE NAUD (Seine-et-Marne).

C'est un portail à statues-colonnes, du même type que le Portail Royal de Chartres. Sa valeur artistique n'égale certes pas celle de son modèle. Une église rurale, comme celle du prieuré bénédictin de Saint-Loup de Naud, ne saurait rivaliser avec une cathédrale. Les têtes mal proportionnées, trop grosses ou trop petites, les bras collés au corps, les plis trop symétriques des vêtements donnent une impression de rusticité.

Mais grâce à son isolement, cette modeste église de campagne a échappé au double danger des révolutions et des restaurations. Elle a gardé intact son trumeau ainsi que

les six statues-colonnes des piédroits qui représentent Isaïe, Salomon et saint Pierre, faisant respectivement pendant à Jérémie, la Reine de Saba et saint Paul.

Ce qui est nouveau du point de vue iconographique, c'est la place donnée au saint patron de l'église au détriment du Christ : c'est saint Loup ou Leu qui, comme saint Etienne à la Cathédrale de Sens, occupe au trumeau la place d'honneur. Au-dessus de sa tête, un chapiteau illustre le miracle de la pierre précieuse tombant dans son calice pendant qu'il célébrait la messe.

Nous avons là un exemple précoce des progrès du culte des saints.

13. ANGE SOURIAINT. STATUE EN BOIS DE L'ECOLE REMOISE. MUSEE DU LOUVRE.

Cette figure spirituelle et malicieuse d'ange champenois s'apparente de très près à l'Ange au sourire de la cathédrale de Reims.

C'est un exemple saisissant des progrès rapides de la sculpture française au ^{xiii} siècle. Nous sommes déjà loin des statues-colonnes raides et figées de Saint-Loup de Naud. Bien que le bois se prête moins bien que la pierre ou le marbre à rendre la souplesse des formes, cet ange légèrement hanché, drapé dans une longue robe aux larges plis, s'avance, le sourire aux lèvres, avec une aisance et une légèreté incomparables. Bien qu'il n'ait pas d'ailes accrochées à ses épaules, il donne l'illusion d'un être allé, aérien, qui effleure à peine le sol de ses pieds.

14 et 15. SAINT-SEPULCRE DE CHAOURCE (Aube).

La multiplication des groupes sculptés représentant la *Mise au tombeau* du Christ descendu de la croix est caractéristique du goût de la fin du Moyen-âge pour les sujets les plus pathétiques et les plus douloureux de la Passion.

La vogue des *Saints-Sépulcres* se prolonge, grâce aux commandes des Confréries funéraires, jusqu'en plein ^{xvi} siècle. Celui de l'église de Chaource, qui est, après les chefs-d'œuvre de Tonnerre (1452), de Monestiés du Tarn (1490) et de Solesmes (1496), un des plus beaux, ne date que de 1515.

Il offre, notamment dans les draperies, quelques traces d'italianisme; mais il reste pour l'essentiel fidèle à la tradition gothique.

Les sept personnages, groupés autour du cadavre du Christ, se conforment pour l'ordonnance et le costume à la mise en scène du théâtre des Mystères.

C'est un véritable tableau vivant, mais qui fort heureusement n'a rien de théâtral. La tête du Christ mort couronné d'épines est d'un réalisme saisissant. Les deux admirables statues de la Madeleine et d'une Sainte Femme montrent avec quel tact les sculpteurs français traitent ce thème en évitant comme une faute de goût toute déclamation et toute emphase.

Bibl. — R. KACHLIN et J.-J. MARQUET DE VASSELOT : *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale*. Paris. 1900.

BOURGOGNE

16. PORTAIL DE L'EGLISE SAINT-LAZARE D'AVALLON (Yonne).

L'Eglise d'Avallon dans le Morvan, dédiée comme la cathédrale d'Autun à saint Lazare, avait primitivement trois portails sculptés. Le portail central a perdu son tympan où trônait le Christ en Majesté, ainsi que la statue de saint Lazare adossée au trumeau; les statues-colonnes ont toutes disparu, sauf une. Le tympan de la porte de droite que nous reproduisons a été également martelé.

Les iconoclastes n'ont épargné que la sculpture d'ornement. Les cinq cordons de vousures de l'archivolte forment un magnifique encadrement d'une exubérance qui rivalise avec les églises romanes du Poitou et de la Saintonge.

17. CLOCHER ROMAN DE L'ABBAYE DE SOUVIGNY (Allier).

Le prieuré clunisien de Souvigny en Bourbonnais, où vinrent mourir et furent ensevelis deux des grands abbés de Cluny : saint Maieul et saint Odilon, se rattache à l'art roman de la Bourgogne.

L'église abbatiale, consacrée à saint Pierre, qui date en majeure partie du ^{xiii} siècle, fut depuis le ^{xiii} siècle jusqu'à la confiscation du Bourbonnais par François I^{er}, le Saint-Denis des ducs de Bourbon.

Le clocher massif, sur plan carré, comporte au-dessus d'une rangée d'arcades aveugles deux étages ajourés de bales géminées sous un arc de décharge en plein cintre.

18. CHAPITEAU HISTOIRE DE SOUVIGNY (Allier).

Les chapiteaux à corbeilles historiées qui alternent avec les chapiteaux à feuillages offrent de beaux exemples de sculpture romane bourguignonne.

19. TOUR CENTRALE DE L'EGLISE SAINTE-CROIX DE LA CHARITE-SUR-LOIRE (Nièvre).

Cette magnifique abbaye romane, qui reçut le beau nom de *La Charité* (S. Maria de Caritate) parce que les pauvres y recevaient de larges aumônes et qui, en conséquence, avait adopté comme armes parlantes trois bourses ouvertes, était la plus importante du Nivernais.

Fille aînée de Cluny, elle venait dans la hiérarchie clunisienne immédiatement après la maison-mère. L'église du prieuré reproduisait le plan de Saint-Pierre de Cluny.

Malheureusement sa ruine n'est guère

moins complète que celle de la célèbre abbaye bourguignonne. Dès le ^{xvi}^e siècle, elle fut saccagée et incendiée par les protestants. Six travées de la nef furent rasées; de la façade presque entièrement détruite il ne reste que la tour Nord. La tour centrale est défigurée par un couronnement de fortune ou plutôt d'infortune.

Bibl. — A. PHILIPPE, *L'Eglise de La Charité-sur-Loire*. Bull. mon. 1905. — D^r Pierre BEAUSART, *L'église bénédictine de La Charité-sur-Loire, fille aînée de Cluny*. 1929.

20. CLOCHER ROMAN DE SAINT-ANDRÉ DE BAGE (Ain).

Bien que la Bresse ne fasse pas partie intégrante de la Bourgogne, l'église du prieuré de Bâgé, qui dépendait de l'abbaye de Tournus, appartient indiscutablement à l'art bourguignon.

Au-dessus de la croisée du transept voûtée en coupole sur trompes s'élève un magnifique clocher octogonal, de proportions très élégantes, terminé par une flèche en pierre à huit pans. Entre le soubassement aveugle décoré de bandes lombardes et la pyramide, les deux étages de la tour sont ajourés sur chaque face de baies géminées en plein cintre à double rouleau.

Bibl. — Jean VIREY, *Saint-André de Bâgé*. Congrès arch. de Lyon et Mâcon. 1936.

21. TYMPAN DU PORTAIL LATÉRAL (XIII^e SIECLE). EGLISE SAINT-PIERRE-LE-MOUTIER (Nièvre).

Ce village nivernais doit son origine et son nom à un monastère ou *moutier* bénédictin qui s'affilia à l'Ordre de Cluny.

Le tympan du portail est bien conservé. Au centre trône le Christ en Majesté dont la tête est auréolée du nimbe crucifère; de la main gauche il tient le globe et bénit de la main droite.

22 ET 23. CHAPITEAUX HISTOIRES DE SAINT-ANDOCHE DE SAULIEU (Côte-d'Or).

Les chapiteaux romans de Saulieu ont été certainement exécutés par l'atelier qui travaillait à la cathédrale Saint-Lazare d'Autun.

Les deux sujets que nous reproduisons sont empruntés, l'un à l'Ancien, l'autre au Nouveau Testament. Le premier représente le prophète Balaam monté sur son ânesse qui refuse d'avancer en apercevant l'ange qui, l'épée levée, lui barre la route. Le second montre la Vierge avec l'Enfant emmaillotté dans ses bras, fuyant l'Égypte sur un âne conduit par Joseph.

Les disques en forme de roues (peut-être des fleurs stylisées) sur lesquels l'âne pose ses sabots, se retrouvent identiquement à Autun.

24. CHAPITEAU ROMAN. SAINT-PIERRE-LE-MOUTIER.

Le chapiteau de la nef, où l'on voit un personnage assis pinçant les cordes d'un instrument de musique, est antérieur aux sculptures du portail et d'un style beaucoup plus archaïque.

25. PIGNON HISTOIRE DE SAINT-PERE-SOUS-VEZELAY (Yonne).

L'église Saint-Pierre ou *Saint-Père*, construite par les moines de Vézelay au pied de l'acropole monastique qui porte l'église de pèlerinage de la Madeleine, est un des plus beaux exemples de sculpture monumentale bourguignonne du ^{xiii}^e siècle.

Au-dessus du porche s'élève en retrait un pignon décoré avec une exceptionnelle profusion de statues de saints qui, au lieu de s'aligner au même niveau, sont étagées dans des niches sur des chapiteaux de colonnes de hauteur croissante. Saint Pierre brandissant sa clef fait pendant à saint Paul appuyé sur son épée. Au sommet trône le Christ bénissant couronné par deux anges.

26. VIERGE DE FONTENAY.

Cette admirable Vierge tenant l'Enfant sur son bras gauche est une des œuvres capitales de l'Ecole bourguignonne dans la période qui s'étend entre l'époque romane ou *clunisienne* et l'époque *slutérienne*. Cette période passait pour creuse jusqu'à la thèse récente de Claude Schæfer qui en a révélé l'intérêt : il n'y a pas eu en réalité de solution de continuité entre les deux âges d'or de la sculpture bourguignonne.

Au type de la Vierge assise dérivé de la Vierge byzantine en Majesté, le ^{xiv}^e siècle substitue la Madone debout, plus humaine et plus maternelle, qui participe aux jeux de l'Enfant divin caressant un oiseau.

Bien que saint Bernard ait fulminé contre la sculpture clunisienne, l'Ordre de Cîteaux admet une dérogation à la Règle en faveur de sa patronne. La Vierge de Fontenay prouve qu'il y a eu dans les monastères cisterciens des moines sculpteurs dont quelques-uns avaient un talent hors de pair.

Bibl. — Claude SCHÆFER, *Recherches sur la sculpture bourguignonne au ^{xiv}^e siècle*. 1947.

27. LA VIERGE A L'IRIS DE BEAUNE.

Cette statue très peu connue, conservée dans la clôture du Couvent du Saint-Cœur de Marie à Beaune, est peut-être du même auteur. Mais son style plus évolué dénote une date plus avancée. Le hanchement est beaucoup plus accusé. Ce chef-d'œuvre d'une grâce robuste se placerait entre la Vierge du transept de Notre-Dame de Paris et la Vierge dorée d'Amiens.

28. SAINT-SEPULCRE DE L'HOPITAL DE TONNERRE (Yonne).

Ce groupe célèbre du Saint-Sépulcre sculpté en 1452 par deux imagiers bourguignons dont nous connaissons les noms : Jean Michel et Georges de la Sonnette est, avec le tombeau du sénéchal Philippe Pot, jadis à l'abbaye de Cîteaux, l'œuvre maîtresse de la sculpture bourguignonne post-slutérienne.

Sept pleurants sont rassemblés autour du cadavre du Christ. Suivant l'ordonnance traditionnelle, Joseph d'Arimathie et Nicodème tiennent les deux extrémités du linceul. Les costumes de théâtre s'inspirent, comme l'ordonnance, des tableaux vivants du théâtre des Mystères. Le style trahit l'influence persistante de Claus Sluter et l'imitation des Prophètes du Puits de Moïse.

29. LE LAI D'ARISTOTE. - PANNEAU DE STALLE DU CŒUR DE L'EGLISE DE MONTBENOIT (Doubs).

L'abbaye d'Augustins de Montbenoit en Franche-Comté, fondée au ^{xiii} siècle près de Pontarlier, possède de très belles stalles de la Renaissance dans le même style que celles de Montréal, sculptées de 1525 à 1527 par Jean Juliot.

Le panneau que nous reproduisons représente la courtisane Phyllis chevauchant le philosophe Aristote qui a consenti, pour obtenir ses faveurs, à se mettre à quatre pattes et à se laisser conduire par la bride : exemple fameux de la toute-puissance de l'amour et des folles auxquelles se laisse entraîner le barbon le plus sage, quand il est aveuglé par la luxure.

Ce sujet, connu au Moyen-âge sous le nom de *Lai d'Aristote*, est particulièrement fréquent dans la décoration des parcloches ou des miséricordes de stalles. On le rencontre, non seulement en France à Amiens, mais à Hoogstraeten en Flandre et à Exeter en Angleterre.

Phyllis est souvent représentée nue comme Aphrodite, mais elle apparaît ici vêtue à la mode des dames de la Cour de François I^{er} avec des manches à bouffants et à crevés.

30 et 31. SCENES DE LA LEGENDE DE SAMSON. - STALLES DE L'EGLISE DE MONTREAL (Yonne).

Les stalles en chêne qui décorent le chœur de l'église cistercienne de Montréal-sur-Serein en Bourgogne ont été sculptées en 1522 par les frères Rigoley de Nuits-sous-Ravières.

Sur un des panneaux, l'Hercule juif, arc-bouté sur ses jambes écartées, qui abat à coups de massue des lions rugissants, est complètement nu. Sur l'autre bas-relief où l'on voit Dalila, armée d'énormes ciseaux, qui profite de son ivresse pour lui tondre les cheveux, il est en costume de lansquenets suisse du temps de François I^{er}, avec des chausses tailladées.

L'anachronisme naïf de cette transposition réaliste d'un sujet biblique ne manque pas de saveur.

32. LA COLLEGIALE SAINT-THIEBAUT DE THANN (Haut-Rhin).

Dans l'élégante église de Thann, dont l'abside, couronnée d'une balustrade, est flanquée d'un clocher de style gothique flamboyant, le goût français se combine, comme à la cathédrale de Strasbourg, avec des influences allemandes.

L'église est dédiée à un saint français, Thiébaud ou Thibaut de Provins, fils d'un comte de Champagne, qui se fit ermite et dont les reliques furent apportées à Thann vers 1300 par le comte Thibaut de Ferrette. Devenue un lieu de pèlerinage et élevée au rang de collégiale, elle fut rebâtie, du ^{xiv} au ^{xvi} siècle, sur le plan de la cathédrale d'Ulm, avec cette différence que la tour de façade est remplacée par une tour latérale. L'octogone, qui sert de support à la flèche, fut construit de 1506 à 1516 par Remy Fœsch, originaire de Bâle, qui s'inspira des flèches plus ambitieuses de Strasbourg et de Fribourg-en-Brisgau.

Bibl. — Etienne FELS. *Thann. Congrès arch. d'Alsace*. 1920.

33. PORTAIL DE LA FAÇADE DE SAINT-THIEBAUT DE THANN.

Le grand portail, surchargé de sculptures réparties sur trois tympans, est, par l'iconographie comme par le style, plus allemand que français. La décoration s'inspire non de Strasbourg, mais d'Ulm où l'on retrouve le même programme iconographique, enrichi de nombreux sujets empruntés aux Evangiles apocryphes.

Sur le tympan supérieur, divisé en cinq registres, se déroule la *Vie de la Vierge* depuis l'histoire de ses parents Joachim et Anne jusqu'à son Couronnement au ciel.

Les deux tympans inférieurs, qui ne sont pas divisés en registres, présentent une composition plus claire et mieux ordonnée : ils évoquent la *Naissance* et la *Mort du Sauveur*. A droite dévale le Cortège des Mages qui viennent adorer l'Enfant nouveau-né ; à gauche le Christ est cloué entre les deux Larrons sur la Croix du Calvaire.

Dans les voussures des archivoltes se pressent les rois de Juda, ancêtres de la Vierge et du Christ, et les saints particulièrement honorés en Alsace.

La médiocrité de l'exécution est compensée dans une certaine mesure par le pittoresque du détail.

Bibl. — SANONER. *Description des portails de l'église Saint-Thibaut de Thann*. Rev. de l'Art chrét. 1904.

34. LA DESCENTE DE CROIX, LES MYROPHORES AU SEPULCRE ET LE SOUPER A EMMAUS. - JUBE DU BOURGET DU LAC (Savoie).

Si nous insérons à cette place la reproduction d'un détail de l'ancien jubé de

l'église du Bourget, près de Chambéry, c'est d'abord parce que la Savoie était imprégnée d'art bourguignon et ensuite parce qu'il est intéressant de comparer la décoration de son jubé à celle de l'église de Brou qui est d'un caractère tout différent.

Ce jubé, qui a été démonté, mais dont les éléments sont dans un parfait état de conservation, est orné d'une frise continue de figures en haut-relief qui illustrent les différents épisodes de la vie du Christ depuis la Nativité jusqu'à la Résurrection.

C'est encore la même conception qui règne au ^{xiv}^e siècle dans le pourtour du chœur de Notre-Dame de Paris.

Au ^{xv}^e siècle les jubés tendent à devenir des clôtures purement décoratives et de plus en plus ajourées.

35. JUBE DE L'EGLISE DE BROU (Ain).

La fameuse chapelle funéraire de Brou, près de Bourg-en-Bresse, où le gothique flamboyant se marie à la Renaissance, n'est pas plus purement française que la Collégiale de Thann : sa décoration est due en grande partie à des artistes flamands et allemands.

Marguerite d'Autriche, fille de l'empereur Maximilien et de Marie de Bourgogne, qui la fit élever en mémoire de son époux Philibert le Beau, duc de Savoie, mort accidentellement à 25 ans en 1504, s'était adressée d'abord aux artistes de la Cour de France : le peintre Jean Perréal et le sculpteur Michel Colombe. Mais l'exécution fut confiée à partir de 1512 jusqu'en 1532, date de la consécration, à l'architecte bruxellois Louis van Boghem et au sculpteur rhénan Conrad Meit de Worms.

Au trumeau du portail s'adosse la statue de saint Nicolas de Tolentino, choisi comme patron de l'église parce que Philibert le Beau était mort le jour de sa fête.

A l'intérieur un jubé monumental, ajouré comme une dentelle, donne accès au chœur où se dresse le mausolée isolé du duc, encadré par les enfeux de sa mère Marguerite de Bourbon qui avait fait vœu de construire cette église et de sa femme Marguerite d'Autriche.

Bibl. — Max BRUCHET, *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*. Lille. 1927.

36. STALLES DU CHŒUR DE L'EGLISE DE BROU.

Si les tombeaux ont été exécutés par des étrangers, les stalles en chêne sculpté sont l'œuvre de huchiers locaux. Elles sont attribuées à l'atelier de Pierre Terrasson de Bourg et méritent une place à côté des stalles à peu près contemporaines d'Amiens, d'Auch et de Saint-Bertrand de Comminges.

37 et 38. STATUETTES DU TOMBEAU DE PHILIBERT LE BEAU. EGLISE DE BROU.

Ces statuettes en albâtre sont traitées comme les figurines en bois des retables flamands.

Elles séduisent par le réalisme pittoresque des costumes et des coiffures. On remarquera les longues nattes nouées par devant de la petite sainte Catherine, qui foule aux pieds son persécuteur.

Bibl. — Jean-Gabriel LEMOINE, *Autour du tombeau de Philibert le Beau à Brou*. Rev. belge d'Arch. et d'Hist. de l'Art. 1941.

NORMANDIE

39. EGLISE DE THAON (Calvados).

Eglise romane du ^{xiii}^e siècle, avec une façade à double rangée d'arcatures et une tour carrée percée sur chaque face d'une baie géminée encadrée d'un arc en plein cintre.

40. CLOCHER DE VAUCELLES (Calvados).

Ce beau clocher roman, flanqué d'une tourelle d'angle, se dresse dans un faubourg de Caen.

41. CLOCHER DE BENY-SUR-MER (Calvados).

Clocher du même type, sans clocheton d'angle à la base de la flèche.

42. CLOCHER ROMAN DE FLEURY-SUR-ORNE (Calvados).

Au-dessus de deux rangées d'arcades aveugles en plein cintre pointé entre les arbres une haute pyramide de pierre.

43. LE MASSACRE DES INNOCENTS - DETAIL DE LA FRISE HISTORIQUE DU CHŒUR DE L'EGLISE DE NORREY (Calvados).

La décoration sculptée de l'église de Norrey est exceptionnellement riche pour une église normande où la figure humaine est habituellement remplacée par des feuillages ou des motifs géométriques. Au-dessus des arcades trilobées du chœur court une frise représentant le *Massacre des Innocents*. L'exécution est grossière, mais la scène est pleine de mouvement : les soudards arrachent brutalement les enfants des bras de leurs mères qui ripostent ou se lamentent. Les costumes très pittoresques reproduisent les modes du temps de Saint-Louis.

44. FONTS BAPTISMAUX DE SAINT-EVROULT DE MONTFORT (Orne).

Les prescriptions liturgiques recommandaient des fonts en pierre ; mais au Moyen-

âge on en a fait aussi en métal : bronze ou plomb. Malgré les réquisitions de la Révolution, ils sont encore assez nombreux en France dans les églises de villages : Berneuil (Somme); Aubin (Aveyron); Lombez (Gers).

Les fonts de Saint-Evroult de Montfort sont parmi les plus intéressants. La cuve en plomb, du ^{xiii} siècle, repose sur un socle en pierre du ^{xiii} siècle cantonné de quatre colonnettes. Au lieu des sujets habituels empruntés aux scènes baptismales ou à la légende de Saint-Jean-Baptiste, on y voit la représentation des *Quatre Saisons* et des *Travaux des douze Mois* accompagnés des *Signes du Zodiaque*.

Ce calendrier en plomb est analogue aux calendriers en pierre des portails de cathédrales.

45. EGLISE D'AUTHIE (Calvados).

Très intéressante église rurale, située à l'Ouest de Caen, dans le canton de Tilly-sur-Seulles, remarquable par son clocher gothique du ^{xiii} siècle couvert d'un toit en bâtière.

46. EGLISE D'AUDRIEU (Calvados).

Cette église, qui se trouve également dans le canton de Tilly-sur-Seulles, est dominée à la croisée du transept par un beau clocher gothique dont la pyramide, percée à sa base de hautes fenêtres surmontées de gâbles agus, est malheureusement tronquée.

47. CLOCHER DE BERNIERES - SUR - MER (Calvados).

C'est un des plus beaux clochers gothiques de la Basse-Normandie. Les deux étages sont percés de lancettes divisées par des meneaux, qui s'ouvrent sur chaque face entre deux baies aveugles.

Ses proportions sont particulièrement élégantes et son élan vers le ciel est encore accentué par une magnifique flèche en pierre aux lignes nettes et pures, cantonnée à sa base de quatre clochetons d'angle, qui s'élève à une hauteur de 67 mètres.

48. CLOCHER DE L'EGLISE DE LANGRUNE (Calvados).

Cet admirable clocher a heureusement échappé aux dévastations de la dernière guerre qui a fait tant de ravages en Normandie. Les cloches sont enfermées derrière de grandes baies jumelées recoupées de meneaux verticaux et horizontaux et encadrées par des lancettes aveugles. La flèche aux pans ajourés date du ^{xiii} siècle; mais les lucarnes et les clochetons d'angle qui assurent la stabilité des angles de la tour sont une réfection moderne.

Bibl. — Marcel ANFRAY. *L'Architecture normande*. Paris. 1939.

49. TOMBEAU DE JEAN DE MARIGNY, ARCHEVEQUE DE ROUEN. (DETAIL). COLLEGIALE D'ECOUIS (Eure).

La Collégiale d'Ecouis, fondée en 1310 par Enguerrand de Marigny, surintendant des finances de Philippe le Bel, est, au point de vue de la sculpture du ^{xiv} siècle, l'église la plus intéressante du Vexin normand.

Le tombeau d'Enguerrand, détruit à la Révolution, ne nous est plus connu que par un dessin du recueil de Gaignières. Mais celui de son frère Jean, archevêque de Rouen, a été épargné. L'effigie très réaliste du prélat qui joint les mains est du même style que la statue funéraire de Guillaume de Chanac, évêque de Paris, qui a passé de l'abbaye de Saint-Victor au Musée du Louvre.

Bibl. — MILLIN. *Antiquités Nationales*, t. III. Paris. 1791. — Louis RÉGNIER. *L'Eglise Notre-Dame d'Ecouis*. Paris. 1913.

50. CONSOLE DES TROIS ANGES MUSI- CIENS. COLLEGIALE D'ECOUIS.

Ce charmant cul-de-lampe de la nef, représentant trois anges aux cheveux bouclés penchés sur un antiphonaire, est une des œuvres les plus gracieuses de la sculpture française du début du ^{xiv} siècle, qui rappelle les anges des portails de Senlis et de Vienne-en-Dauphiné.

Ce groupe mériterait d'être aussi populaire que les anges chanteurs sculptés un siècle plus tard à la *Cantoria* de Sainte-Marie des Fleurs de Florence par Donatello et Luca della Robbia.

51. TOUR SAINT-NICOLAS - ABBAYE DU BEC-HELLOUIN (Eure).

La Normandie est encore plus riche en édifices religieux ou civils de style gothique flamboyant qu'en monuments de l'époque romane ou gothique classique. Que ce style ait été importé d'Angleterre, comme le croyait Camille Enlart ou qu'il soit l'aboutissement d'une évolution organique et autochtone, son épanouissement dans cette province est incontestable : né au ^{xv} siècle, il s'est prolongé très avant dans le ^{xvi}.

Les clochers de cette époque offrent deux types de couronnement; ils se terminent soit par une plate-forme entourée d'une balustrade soit par une flèche en pyramide plus ou moins dentelée ou ajourée.

Au premier type appartient la puissante tour carrée de l'abbaye du Bec-Hellouin commencée en 1457, qui se détache d'autant mieux qu'elle est isolée au milieu des arbres d'un parc.

Sa décoration reste encore assez sobre; elle se réduit à des niches abritant des statues et à d'élégants pinacles surmontant les contreforts d'angle.

La Tour de Beurre de la cathédrale de Rouen, la Madeleine de Verneuil vont enrichir ce thème d'éblouissantes broderies.

52. EGLISE DE BEAUMONTEL (Eure).

Beaumontel sur la Risle n'est qu'à un kilomètre de Beaumont-le-Roger.

Le clocher de l'église est surmonté d'une belle flèche du ^{xv}^e siècle à la pointe de laquelle est perchée une statue de saint Pierre.

53. EGLISE DE CAUDEBEC-EN-CAUX (Seine-Inférieure).

La construction de cet édifice, commencée au ^{xv}^e siècle, en 1426, s'est poursuivie jusqu'au ^{xvii}^e, en 1515.

Le clocher, qui est une des créations les plus originales et les plus populaires du style gothique flamboyant en Normandie, est planté non dans l'axe de la façade comme à Bernières, mais adossé latéralement à une travée de la nef comme à St-Pierre de Caen. Dans les galeries à claire-voie, des lettres de pierre d'un mètre de haut dessinent le texte du Magnificat et du Salve Regina.

La flèche octogonale, qui monte jusqu'à 54 mètres, présente cette particularité curieuse de se terminer par une triple couronne en forme de tiare.

54. REMPLAGE FLAMBOYANT DU COURONNEMENT DE LA TOUR. EGLISE DE LA MADELEINE A VERNEUIL (Eure).

Cette photographie d'un détail à grande échelle évoque d'une façon saisissante la luxuriante floraison du gothique tardif dans le terroir normand.

BRETAGNE

55. CLOCHER DE L'EGLISE NOTRE-DAME DE ROSCUDON - PONT-CROIX (Finistère).

Eglise romane remaniée au ^{xv}^e siècle en style gothique flamboyant. Le couronnement du clocher rappelle celui du Kreisker, mais en plus riche.

56. CLOCHER DU KREISKER A SAINT-POL DE LEON (Finistère).

Bien qu'elle soit située au fond de la péninsule armoricaine, la chapelle du Kreisker, construite au ^{xiv}^e siècle sous le règne du duc de Bretagne Jean IV (1345-1399), peut être considérée comme un chef-d'œuvre de l'Ecole normande. La célèbre flèche qui atteint une hauteur de 77 mètres, soit 11 mètres de plus que les tours de Notre-Dame de Paris, s'apparente en effet étroitement à celles de Langrune et de Saint-Pierre de Caen qui lui ont servi de modèles.

D'une base carrée percée de lancettes et couronnée d'une balustrade, qui lui sert de tremplin pour prendre son élan, jaillit une pyramide creuse de pierre ajourée. Elle est cantonnée à sa base de quatre clochetons ou fûchettes qui ont pour fonction d'affermir son assiette et de l'empêcher de s'envoler, mais qui sont eux-mêmes si minces, si frêles que pour leur permettre de résister aux assauts furieux des vents de mer, on a dû les relier au corps de la flèche par des tenons de pierre. Cette construction audacieuse, qui fait l'orgueil de la Bretagne, est d'une rare élégance.

Bibl. — Lucien LÉCUREUX, *Saint-Pol de Léon : la cathédrale et le Kreisker*. (Coll. des Petites Monographies)

57. GABLES DU PORTAIL LATÉRAL. PONT-CROIX.

Le porche latéral Sud est surmonté de pignons aigus en forme de gables, décorés à profusion d'un réseau de rosaces découpées comme une dentelle.

58. VIERGE DE PITIE - PONT-CROIX.

A l'intérieur de l'église, riche en sculptures de différentes époques qui s'échelonnent du ^{xv}^e au ^{xviii}^e siècle, on remarque une *Vierge de Pitié*, dans ses voiles de veuve, tenant sur ses genoux le cadavre décharné de son Fils détaché de la croix. Le corps ployé en arc, le bras droit qui retombe inerte prouvent que l'auteur anonyme de ce groupe funèbre avait le sens du tragique.

59. STATUES PEINTES DES APOTRES. PORCHE LATÉRAL DE LA CHAPELLE DE SAINT-HERBOT (Finistère).

La sculpture monumentale est peu développée en Bretagne, à cause de la dureté et de la rudesse du granit qui se prête mal aux finesses du ciseau.

Les statues peintes d'Apôtres datées de 1498 qui décorent le porche latéral de la Chapelle de Saint-Herbot donnent une idée de cet art rustique qui, à défaut d'élégance et de raffinement, ne manque pas de pittoresque.

60. LA NATIVITE - TYMPAN DU PORTAIL DE L'EGLISE SAINT-SALOMON. LA MARTYRE (Finistère).

Le tympan du porche latéral de l'église de La Martyre dédiée au roi breton Saint-Salomon ou Salaün, dont les reliques, au temps des incursions de pirates normands, furent transportées à Pithiviers, appartient à la même époque que les Apôtres de Saint-Herbot.

Il représente la *Nativité* avec un archaïsme

qui paraît surprenant à la fin du ^{xv}^e siècle. La Vierge, au lieu d'adorer l'Enfant à genoux, est couchée dans son lit, à côté de la crèche d'où émergent les mufles du bœuf et de l'âne : Joseph somnole à ses pieds, frileusement enveloppé dans son manteau, son bonnet enfoncé sur sa tête.

61. SAINT-CHRISTOPHE PASSANT LE GUE.
PORTIQUE DES APOTRES. EGLISE N.-D.
DU POLGOET (Finistère).

Le géant porte-Christ s'appuie sur un tronc d'arbre pour passer le fleuve où nagent des poissons.

62. STATUE DE SAINT-PIERRE - EGLISE
SAINT-JACQUES DES GENETS.

Coiffé d'une tiare colossale à triple couronne, saint Pierre, vêtu d'une riche dalmatique, tient de la main gauche la clé symbolique et bénit de la droite.

63. JUBE DE LA CHAPELLE SAINT-FIACRE.
1440 - LE FAOUE (Morbihan).

Le jubé en bois du Faouet, dont le nom dérive du vieux français *fau* ou *faou* (1) [fagus], hêtre, est un des « morceaux de bravoure » les plus étonnants de la sculpture bretonne du ^{xv}^e siècle. Il a été sculpté en 1440 par Olivier Lelougan.

La galerie supérieure, découpée à jour, éblouit et fatigue par l'exubérance d'une ornementation qui ne ménage aucun repos. Elle est dominée par un Christ en croix dont la sérénité contraste avec les contorsions des deux Larrons. Les pendentifs des arcades, en dentelle de bois, supportent les figures de la Vierge et de saint Jean, qu'encadrent Adam et Eve et l'ange de l'Annonciation, symboles de la Chute et de la Rédemption.

64. JUBE EN BOIS DE LA CHAPELLE DE
LAMBADER (Finistère). 1481.

Les jubés en bois sculpté sont une des particularités de l'art breton. Un des plus remarquables est le jubé de Lambader, qui date de 1481. On y accède à droite par un escalier tournant, dont les rampes ajourées sont, ainsi que le tympan de la porte et le fenestrage de l'arcade, un des modèles d'ornementation les plus riches du style gothique flamboyant. La tribune du jubé est décorée d'une frise de statuettes sous dais représentant les douze Apôtres.

(1) C'est un doublet du substantif *fouet* qui signifiait à l'origine petit hêtre, baguette de hêtre.

65. JUBE DE LA CHAPELLE DE KERFONS
(Côtes-du-Nord). 1559.

Le style Renaissance commence à peine à l'emporter sur la tradition gothique, solidement ancrée en Bretagne. La frise de la galerie avec sa rangée de quinze personnages isolés dans des niches à baldaquin ne se distingue guère de la frise des Apôtres de Lambader.

66. CHAPELLE ET CALVAIRE DE NOTRE-
DAME DE LA JOIE PRES DE PENMARCH
(Finistère).

Chapelle du ^{xv}^e siècle isolée sur la grève près de laquelle se dresse un petit Calvaire en pierre de même époque. Le Pardon qui y attire de nombreux pèlerins a lieu le 15 Août.

67. LA FUITE EN EGYPTÉ - DETAIL DU
CALVAIRE DE GUIMILIAU (Finistère).
1581.

Ce Calvaire de la fin du ^{xv}^e siècle, qui est le plus remarquable des Calvaires bretons et le plus riche en personnages, affecte la forme d'un piédestal à arcades basses supportant une plate-forme sommée d'une croix. Sur les quatre faces court une frise sculptée retraçant les différents épisodes de l'Enfance et de la Passion du Christ. Cette illustration populaire et anachronique des Evangiles est d'une naïveté charmante.

Bibl. — Chanoine ABRALL. *Les Croix et les Calvaires du Finistère*. Bull. mon. 1902. - P. GRUYER. *Calvaires bretons*. Paris. 1921. - Henri WAQUET. *L'Art breton*. Grenoble. 1933.

68. RANGEE D'APOTRES EN GRANIT. CAL-
VAIRE DE PLOUGASTEL-DAOULAS (Finis-
tère). 1602.

Ce Calvaire monumental, situé près de Brest, est, comme le prouvent les statues de saint Sébastien et de saint Roch, un ex-voto érigé à la suite d'une épidémie de peste qui avait sévi en 1598.

La plate-forme est surmontée de trois croix dont les traverses sont surchargées de personnages. Autour de la croix du Christ, planent des anges qui recueillent le sang de ses plaies dans des calices : sur le croisillon supérieur sont juchés deux cavaliers dont l'un est saint Longin qui met sa main en abat-jour au-dessus de ses yeux malades, tandis que le croisillon inférieur sert de perchoir à la Vierge et à saint Jean.

69. LE PORTEMENT DE CROIX - DETAIL DU
CALVAIRE DE SAINT-THEGONNEC. 1610.

Ce Calvaire, qui s'incorpore dans un ensemble comprenant une église, une chapelle

funéraire, un ossuaire, est moins important que ceux de Guimiliau et de Plougastel. Mais son ordonnance est la même. Au-dessus d'un massif de maçonnerie, autour duquel se déroulent les scènes de la Passion, s'élèvent trois croix dont les branches supportent plusieurs figures : les deux cavaliers, la Vierge et saint Jean. Au socle est adossé saint Thégonnec, patron des bestiaux, conduisant un bœuf qui transporta dans un chariot des pierres pour la construction de l'église.

Le groupe du *Portement de croix* avec le Christ écroulé sous le poids de la croix, qu'un des bourreaux qui le tient par une énorme corde piétine sans pitié, résume bien cet art populaire attardé, qui tourne involontairement à la caricature.

POITOU ET AUVERGNE

70. LE TEMPLE SAINT-JEAN - POITIERS (Vienne).

Ce petit sanctuaire de l'époque mérovingienne est non seulement le plus ancien édifice religieux de Poitiers, mais un des plus anciens de France.

Comme l'indiquent sa dédicace à saint Jean-Baptiste et l'existence d'une piscine destinée au baptême par immersion, c'était un *Baptistère* qui fut par la suite transformé en église. Il est situé, suivant l'usage, à proximité de la cathédrale parce qu'à cette époque l'évêque avait seul le droit d'administrer le baptême réservé aux adultes.

Il est aujourd'hui à moitié enterré par suite de l'exhaussement du sol au cours des siècles.

A défaut d'un décor de mosaïques comme dans les deux Baptistères de Ravenne, le *xix^e* siècle lui a donné une parure de fresques qui sont contemporaines de celles de Saint-Savin. On y remarque en particulier une figure équestre de l'empereur Constantin, qu'on peut rapprocher des cavaliers de pierre si fréquents sur les façades des églises romanes du Poitou et de la Saintonge.

Bibl. — E. GINOT. *Le Baptistère Saint-Jean de Poitiers et son Musée lapidaire.*

71. EGLISE SAINT-PORCHAIRE. POITIERS.

Cette église, dédiée à saint Porchaire, qui fut au *vi^e* siècle abbé de Saint-Hilaire, n'a conservé de l'époque romane qu'une puissante tour carrée servant de porche.

L'arc en plein cintre de la porte, surmontée de trois étages d'arcades aveugles en bas, ajourées en haut, est supporté par des colonnes à chapiteaux historiés. L'un d'eux représente *Daniel entre deux lions* (inter leones), affrontés de chaque côté d'une palmette à trois branches.

72. CHAPITEAU DES ELEPHANTS. ABBAYE DE MONTIERNEUF. POITIERS.

Ce curieux chapiteau roman, dont la corbeille est ornée de deux éléphants affrontés, est probablement la transposition par un imagier qui n'avait jamais vu de pachydermes, d'une étoffe orientale conservée dans un trésor d'église. On voit une autre interprétation du même motif exotique sur un chapiteau de l'Eglise d'Auinay-en-Saintonge qui relevait de l'évêché de Poitiers.

L'abbaye de Montierneuf ou de *Montierneuf* (Monasterium novum) était affiliée à l'Ordre de Cluny.

73. CHAPITEAUX ROMANS. EGLISE SAINT-PIERRE. CHAUVIGNY (Vienne).

La petite ville de Chauvigny était la résidence des évêques de Poitiers qui s'y étaient fait construire des châteaux. L'église de la ville haute, consacrée, comme la cathédrale de Poitiers, à saint Pierre, bien qu'elle ait été pillée et incendiée en 1569 par les troupes de l'amiral de Colligny, a conservé ses chapiteaux historiés, dont les sujets tératologiques sont empruntés aux Bestiaires. Ils ont été malheureusement peinturlurés au *xix^e* siècle, en même temps que ceux de Notre-Dame la Grande à Poitiers; ils gagneraient à être décapés.

74. VIERGE DE PITIE. EGLISE DE CUNAULT (Maine-et-Loire).

Ce groupe, qu'on peut rattacher à l'Ecole poitevine, présente d'intéressantes variantes avec le groupe similaire de Pont-Croix en Bretagne. La Mater Dolorosa n'est plus assise de face, mais de biais pour mieux voir la tête renversée en arrière de son Fils, dont les mains, au lieu de pendre inertes, sont croisées sur le ventre.

Les variations sur ce thème sont aussi nombreuses et nuancées que celles de la Madone avec l'Enfant.

75. EGLISE DE VOUVANT (Vendée).

C'est la plus belle église romane du Bocage poitevin. L'ancienne nef qui datait du début du *x^e* siècle (vers 1020) a été détruite; mais ses ruines démontrent l'existence, dès cette époque, du type de l'église-halle avec une nef centrale en berceau, contrebutée par des collatéraux de même hauteur, voûtés d'arêtes.

Les parties conservées de cet édifice sont le chevet avec une abside flanquée de deux absidioles, la tour-lanterne de la croisée du transept et un beau portail latéral très richement historié, surmonté d'un pignon.

76. PORTAIL DU TRANSEPT DE L'EGLISE DE VOUVANT.

Ce portail roman à deux portes géminées passe à juste titre pour un des plus remar-

quables de la région poitevine. Suivant l'habitude locale, le tympan est à peu près nu, mais cette lacune est compensée par la luxuriance de la décoration des voussures des archivoltes.

77. MÉDAILLON DU CHRIST. MUSEE DES ANTIQUAIRES DE L'OUEST. POITIERS.

Ce médaillon, très finement ciselé dans une pierre tendre, est, avec quelques débris recueillis par le Louvre et le Musée de Cluny, un des rares vestiges qui subsistent du château de Bonnavet en Poitou, un des plus beaux châteaux de la Renaissance dans le Centre-Ouest de la France.

Construit en 1513 par Guillaume Gouffier, seigneur de Bonnavet, favori de François I^{er} qui le nomma grand amiral, il fut démoli à la Révolution et exploité par les paysans des villages voisins comme une carrière.

Le profil du Christ à la barbe courte et aux longs cheveux ondulés, se détachant sur un nimbe crucifère, s'inscrit dans un médaillon circulaire sous une banderole portant l'inscription : *Jesus Christus Salvator Mundi*.

Le médaillon est encadré à droite et à gauche par deux pilastres de style Renaissance sur lesquels sont sculptés les *Instruments de la Passion*.

78. COURONNEMENT DU CLOCHER DE L'ABBATIALE DE DEOLS (Indre).

L'abbaye bénédictine de Déols ou du Bourg-Dieu, fondée en 927 dans un faubourg de Châteauroux, était la plus ancienne et la plus importante du Bas-Berry : 34 prieurés et 119 paroisses en dépendaient. En 1568 un parti de protestants s'en empara, saccagea le monastère et mit le feu à l'église. Le chœur fut presque entièrement détruit ; le reste fut exploité au *xvii*^e et au *xviii*^e siècles comme une carrière de matériaux pour construire un pont sur l'Indre et empierrer les chemins.

Un des deux clochers de la façade fut seul épargné parce que les ingénieurs l'avaient déclaré « utile pour l'alignement des routes ». Cette magnifique tour sur plan carré est surmontée d'une flèche conique, cantonnée à sa base par quatre petites pyramides d'angle.

Quelques débris de sculptures : un tympan et dix chapiteaux, ont été recueillis au Musée lapidaire de Châteauroux.

Bibl. — Jean HUBERT. *L'abbatiale Notre-Dame de Déols*. Bull. mon. 1927.

79. CHAPITEAU DE LA ROTONDE DE NEUVY-SAINT-SEPULCRE (Indre).

Cette église circulaire du Berry, commencée en 1042 sur le modèle du Saint-Sépulcre de Jérusalem, au retour d'un pèlerinage en Terre-Sainte, est une des curiosités archéologiques de la France.

Le chapiteau à feuillages et à têtes d'ani-

maux que nous reproduisons est composé avec autant d'originalité que de fermeté dans le dessin.

80. VOSSURES D'ARCHIVOLTE DE L'EGLISE DE SAINT-MARCEL (Indre).

Curieux exemple de décoration romane dans un prieuré du Berry, situé près d'Argenton-sur-Creuse, qui dépendait de l'abbaye bretonne Saint-Gildas de Rhuis.

Les motifs géométriques ou zoomorphiques, juxtaposés sans aucune liaison sur les claveaux des voussures, sont de si faible relief qu'on les dirait simplement incisés dans la pierre. Cette décoration a un caractère oriental très marqué.

81. LEGENDE DE SAINT-GILLES. FRESQUE DE LA CRYPTTE DE SAINT-AIGNAN-SUR-CHER (Loir-et-Cher).

La Collégiale de Saint-Aignan-sur-Cher ne peut être rattachée que sous certaines réserves au Berry : car elle est située dans le Blésois, aux confins de la Touraine. Mais les peintures murales de sa crypte se rapprochent beaucoup de celles de Nohant-Vic et de Brinay.

Une des chapelles est consacrée aux Miracles de saint Gilles, qui était aussi populaire que saint Jacques dans cette région : il apaise avec son manteau les vagues de la mer et guérit un homme mordu par un serpent.

82. COMMANDERIE D'ARVILLE (Loir-et-Cher)

Ancienne Commanderie de Templiers près de Châteaudun, dont il reste une église à clocher-mur, un colombier en poivrière et une grange du *xvi*^e siècle formant un ensemble très pittoresque.

83. CLOCHER DE SAINT-LEONARD (Haute-Vienne).

Le clocher de Saint-Léonard de Noblat est le type le plus parfait du clocher roman limousin. Cette famille de clochers est caractérisée par la superposition de plusieurs étages en retraite, de hauteurs différentes. La transition entre le plan carré du soubassement formant porche et l'octogone du sommet est ménagée par des gâbles massifs très aigus qui s'appliquent sur les faces ou les arêtes d'angle. La tour, de plus en plus ajourée à mesure qu'elle s'élève, est amortie par une petite flèche en pierre à huit pans.

Des clochers analogues s'élevaient jadis sur la cathédrale et l'abbatiale Saint-Martial de Limoges. Il ne subsiste plus aujourd'hui que ceux de Saint-Junien (Haute-Vienne), Colonges et Uzerche (Corrèze) auxquels se rattachent ceux de Brantôme (Dordogne) et du Puy (Haute-Loire).

Bibl. — René FAGE, *Le Clocher limousin à l'époque romane*. Bull. mon. 1907. *L'église de Saint-Léonard*. Ibid. 1913.

84. LANTERNE DES MORTS. CIMETIERE DE LA SOUTERRAINE (Creuse).

Les lanternes des morts, que l'on maintient toujours allumées dans les cimetières pour chasser les démons qui redoutent la lumière, apparaissent en France dès le ^{xiii}^e siècle; mais on n'en rencontre que dans les provinces du Centre-Ouest : Poitou, Saintonge, Limousin et Périgord. Il n'en existe pas en Bretagne.

La forme de ces édifices est commandée par leur destination : ce sont des piles creuses surmontées d'un lanternon ajouré amorti par une pyramide crucifère. A la base de la pile est ménagée une petite porte servant à introduire la lampe que l'on hissait dans la lanterne à l'aide d'une poulie.

A La Souterraine, les angles du fût hexagonal sont renforcés par six colonnettes; la pile est éclairée par six petites fenêtres en plein cintre.

85. CHEVET DE L'EGLISE D'ORCIVAL (Puy-de-Dôme).

Cette église de pèlerinage est un type très pur de style roman auvergnat. On y admire, comme à Notre-Dame du Port de Clermont, l'étagement harmonieux des éléments du chevet depuis les absidioles qui forment une couronne autour de l'abside, jusqu'à la tour centrale octogonale à deux étages plantée sur un massif barlong à la croisée du transept : admirable crescendo architectural qui a été repris sur une plus grande échelle à Saint-Sernin de Toulouse, où les briques roses remplacent la triste lave auvergnate.

86. EGLISE FORTIFIEE DE ROYAT (Puy-de-Dôme).

L'église de Royat, perchée près de Clermont sur une hauteur qui domine le vallon de la Tretaine, appartenait à un couvent de femmes fondé vers 670 par saint Priest, évêque de Clermont. Son plan diffère de celui des églises auvergnates : il ne comporte qu'une nef unique, sans bas-côtés, et le chœur, élevé sur une crypte, est rectangulaire.

Mais l'originalité la plus frappante de cette petite église bâtie en arkose jaunâtre et en blocage de laves, c'est qu'elle fut fortifiée au ^{xiv}^e siècle pour résister aux Anglais. On lui appliqua sur les côtés, comme une cuirasse, des contreforts massifs garnis d'arcatures lombardes qui supportent des mâchicoulis et un crénelage avec des merlons percés d'étroites archères.

Malheureusement cet appareil de défense a été reconstitué au ^{xix}^e siècle par un restaurateur malavisé qui a cru bon d'enjoliver la souche, seule ancienne, de la tour octogonale du clocher, avec des mâchicoulis purement décoratifs, qui n'auraient eu aucune utilité au point de vue militaire.

87. CLOCHER-PORCHE DE L'EGLISE SAINT-LEGER D'EBREUIL (Allier).

L'influence de l'Ecole auvergnate s'étend jusque dans le Bourbonnais où elle se heurte à Souvigny à l'influence bourguignonne ou clunisienne.

Fondée en 971, l'abbaye bénédictine d'Ebreuil-sur-Sioule, qui possédait des reliques de saint Léger, appartient au style roman auvergnat, bien que les clochers-porche soient assez rares dans cette région.

88. EGLISE D'HURIEL (Allier).

Le chevet de l'église d'Huriel, près de Montluçon, est encore plus typiquement auvergnat. On y retrouve le magnifique crescendo architectural : absidioles, abside, tour centrale à la croisée du transept, qui rythme les chevets de Notre-Dame du Port et d'Orcival.

89. EGLISE DE SAINT-REMY-EN-VELAY (Haute-Loire).

Le Velay est, comme une partie du Bourbonnais, une annexe de l'Ecole romane auvergnate. Sans avoir la prétention de rivaliser avec la cathédrale du Puy, une modeste église rurale, comme celle-ci, ne manque ni d'originalité ni de charme. Au-dessus du portail règne une arcature aveugle dont le rythme ternaire s'accuse avec plus de force dans la triple arcade ajourée du clocher-mur.

90. CHAPITEAU DES MYROPHORES AU SEPULCRE - EGLISE SAINT-PAUL D'ISSOIRE (Puy-de-Dôme).

Les chapiteaux historiés de l'église d'Issoire, ancien monastère bénédictin fondé par saint Austremon, premier apôtre de l'Auvergne, présentent un grand intérêt à la fois stylistique et iconographique. Exécutés en pierre ou en stuc appliqué sur un noyau d'arkose, ils ont été malheureusement restaurés et badigeonnés avec excès.

L'un des plus remarquables, avec la Cène dont la table recouverte d'une nappe forme ceinture autour du chapiteau, représente la Visité des Saintes Femmes porteuses d'aromates au Sépulcre du Christ. Un ange aux larges ailes leur montre le tombeau vide tandis que les trois gardes, couchés tête-bêche au-dessous de leurs boucliers ovales, dorment profondément sans se douter que leur prisonnier s'est évadé.

Faute de perspective, les gardiens du Sépulcre, vêtus de hauberts de mailles et coiffés du casque conique en usage au ^{xiii}^e siècle, ont l'air d'être empilés les uns sur les autres.

AQUITAINE ET LANGUEDOC

91. COUPOLES DE L'ANCIENNE CATHE-DRALE SAINT-ETIENNE DE LA CITE. PERIGUEUX.

L'église Saint-Etienne a porté jusqu'en 1669 le titre de cathédrale : c'est alors qu'elle fut dépossédée en faveur de l'abbatiale de Saint-Front par suite de l'impossibilité de rétablir cet édifice dans l'état où il se trouvait avant les dévastations des protestants qui en 1577 renversèrent le clocher et ne laissèrent intacte qu'une coupole sur quatre.

Malgré sa mutilation, cette église tronquée, déparée par une façade moderne qui n'est qu'un mur de clôture, est avec Cahors, Souillac et Solignac, un des meilleurs exemples des églises à file de coupoles de l'Aquitaine.

92. CLOCHER DE L'EGLISE DE BRANTOME (Dordogne).

Cette église très ancienne, reste d'une abbaye bénédictine fondée par Charlemagne en 769, est surtout remarquable par son clocher qui, s'il date de la fin du x^e siècle, serait le prototype des clochers limousins de Saint-Martial de Limoges, Saint-Léonard et Saint-Junien.

Construit sur un rocher au-dessus d'une grotte, ce clocher massif, de caractère très archaïque, est divisé en quatre étages à retraits et amorti par une pyramide de pierre à quatre pans.

Le premier étage et les deux étages supérieurs sont éclairés par des baies géminées en plein cintre, recoupées par une colonnette; mais le deuxième qui est le plus important n'est percé sur chaque face que d'une baie simple, coiffée d'un gâble monumental très aigu. Ces baies gâblées deviendront un des principaux caractères des clochers limousins.

Bibl. — DESHOULIÈRES. *Brantôme*. Congrès arch. de Périgueux. 1928.

93. BAS-RELIEF. EGLISE DE SAINT-ASTIER (Dordogne).

Ces deux figures de saints, de type très archaïque, encastrées dans le mur de l'église, sont évidemment un remploi.

94. ARCATURES ROMANES. EGLISE DU MAS D'AIRE-SUR-L'ADOUR (Landes).

95. SARCOPHAGE DE SAINTE-QUITTERIE. EGLISE DU MAS D'AIRE-SUR-L'ADOUR.

Sarcophage chrétien du v^e siècle où l'on voit représentés autour du Bon Pasteur : Adam et

Eve dans le Paradis terrestre, Daniel dans la fosse aux lions, Jonas rejeté sur le rivage par la baleine.

C'est dans ce sarcophage que furent déposées les reliques de sainte Quitterie, patronne de la Gascogne, dont la légende fit une *céphalophore* portant sa tête dans ses mains sur le modèle de Saint-Denis.

Bibl. — Abbé DUBON. *Sainte Quitterie gasconne*. Aire-sur-l'Adour. 1885.

96. CHAPITEAU DE LA CRYPTÉ ROMANE DE SAINT-GIRONS. HAGETMAU (Landes).

Fondée au temps de Charlemagne, l'abbaye de Hagetmau fut détruite par les Huguenots en 1509. Il ne reste que la crypte du xii^e siècle où l'on vénérât le tombeau de saint Girons qui évangélisa la Chalosse.

Quelques chapiteaux historiés sont remarquables. L'un d'eux représente la légende de saint Pierre : un ange coupe avec la pointe de sa lance les cordes par lesquelles l'apôtre, gardé par des soldats armés de grands écus, était lié à une colonne.

Bibl. — Abbé MEYRAUX. *Saint Girons, patron de la Chalosse*. Dax 1890 - Francis SALET. *Hagetmau*. Congrès arch. de Bordeaux-Bayonne. 1941.

97. EGLISE FORTIFIÉE DE SIMORRE (Gers).

De l'abbaye bénédictine de Simorre sur la Gimone qui fut détruite à la Révolution, il ne reste plus qu'une magnifique église fortifiée, qui est assurément la plus belle de la Gascogne, et n'est inférieure qu'à la cathédrale d'Albi.

Bâtie en 1304, elle a été restaurée en 1848 par Viollet-le-Duc qui, pour accuser le caractère militaire de l'architecture, dégaga les créneaux masqués par une toiture.

L'église en briques, renforcée par de puissants contreforts chargés d'une pyramide, est dominée par deux tours : l'une carrée sur le flanc Nord, l'autre octogonale sur la croisée du transept.

Les vitraux attribués à Arnaut de Moles, l'auteur des admirables verrières d'Auch, et les stalles qui décorent l'intérieur de cet édifice ajoutent encore à son intérêt.

98. STATUETTE D'ABBE ASSIS. STALLES DE L'EGLISE DE SIMORRE (Gers).

Sculptées entre 1492 et 1519, ces stalles au nombre de 36 ont un caractère plus archaïque que celles d'Auch et de Saint-Bertrand de Comminges, où l'on voit poindre l'esprit de la Renaissance.

Tout en restant de style gothique, la statuette d'abbé assis à l'extrémité d'une rangée de stalles, n'en est pas moins captivante par son réalisme.

99. STATUES D'APOTRES. EBRASEMENT DU PORTAIL DE L'EGLISE SAINTE-FOY DE MORLAAS (Basses-Pyrénées).

L'église de Morlaas, qui fut jusqu'au ^{xiii} siècle la capitale du Béarn, possède un très important portail roman, malheureusement trop restauré, qui par l'ordonnance et le style s'apparente beaucoup plus aux églises du Poitou et de la Saintonge qu'à l'Ecole du Languedoc.

Sur les claveaux des voussures sont rangés les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. Entre les colonnettes des ébrasements se dressent les statues des douze Apôtres.

100. PORTAIL DE SAINTE-MARIE D'OLORON (Basses-Pyrénées).

Ce portail roman, abrité sous un clocher-porche, rappelle par l'iconographie et le style celui de Morlaas. Le bas-relief du tympan représente la *Descente de croix*. Dans les voussures de l'archivolte reparaissent de chaque côté de l'Agneau les vingt-quatre vieillards musiciens de l'Apocalypse. Le cordon inférieur évoque la succession des Travaux des Mois; on voit le paysan béarnais pêcher le saumon, fumer son jambon, travailler la vigne, chasser le sanglier qui détruit les récoltes. A droite une console supporte la statue équestre de Gaston IV dit le Croisé, vicomte de Béarn, qui fit construire cette église à son retour de Terre Sainte.

Bibl. — Gabriel ANDRAL. *Oloron Sante-Marie*. Congr. arch. de Bordeaux-Bayonne. 1941.

101. CLOITRE PROVENANT DE L'ABBAYE SAINT-SEVER DE RUSTAN. JARDIN MASSEY. TARBES (Hautes-Pyrénées).

Ce cloître, remonté dans le Jardin public de Tarbes, date de la fin du ^{xiv} siècle. Ses colonnettes jumelées sont surmontées de chapiteaux historiés d'une exécution assez grossière.

102. CHAPITEAU A DECOR DE VANNERIE - CLOITRE DE L'ANCIENNE CATHEDRALE DE SAINT-LIZIER (Ariège).

Cette ancienne ville épiscopale, supplantée aujourd'hui comme capitale du Couserans par sa voisine Saint-Girons, a conservé de beaux vestiges de son passé. Elle prit le nom de l'évêque saint Lizier qui la défendit au ^{vii} siècle par ses prières contre les Visigoths.

Bibl. — Simone HENRY. *Les chapiteaux du cloître de Saint-Lizier*. Annales du Midi. 1945.

103. EGLISE DE SABARAT (Ariège).

Près des fameuses grottes préhistoriques du Mas d'Azil se dresse la pittoresque église

de Sabarat, dont le clocher-mur s'encadre entre les hauts cyprès du cimetière.

104. VIERGE EN MAJESTE. BAS-RELIEF DE L'EGLISE DE SAINT-AVENTIN (Haute-Garonne).

Le tympan du portail latéral de cette pittoresque église pyrénéenne, située au-dessus de Luchon, est réservée, comme à Moissac, à la vision du Christ de l'Apocalypse. Mais comme l'église était dédiée primitivement à Sainte-Marie, il n'est pas surprenant de trouver encastrée dans le mur une Vierge en Majesté écrasant des monstres sous ses pieds.

Le style de cette figure, taillée en cuvette dans le marbre du pays, est identique à celui des bas-reliefs du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse. On peut la dater de la fin du ^{xr} siècle.

105. SAINT-ETIENNE. STATUE DU PORTAIL A STATUES-COLONNES DE L'EGLISE SAINT-JUST DE VALCABRERE (Haute-Garonne).

L'église de Valcabrère, dont la haute tour carrée se dresse au pied de la butte de Saint-Bertrand de Comminges au milieu d'un Campo Santo de cyprès et de peupliers, éveille dans la mémoire des souvenirs de paysages italiens de Toscane et d'Ombrie. Les quatre statues-colonnes qui garnissent les ébrasements de son portail trahissent par leurs proportions massives, les plis lourds de leurs vêtements l'imitation de modèles romains. Nulle part ne se manifeste avec plus de force, à deux pas des ruines de Lugdunum Convenarum, la « romanité » du Languedoc.

Saint Etienne, en dalmatique de diacre, présentant le livre des Evangiles, voisine avec l'impératrice sainte Hélène, dont l'église possédait des reliques et deux jeunes martyrs espagnols : Just et Pasteur. Au-dessus de sa tête énergique, taillée par larges plans, un chapiteau historié évoque sa lapidation.

106. TETE D'UN ABBE. FRAGMENT DE PIERRE TOMBALE - ABBAYE DE LAGRASSE (Aude).

Nous rapprochons à dessein de la statue de saint Etienne cette tête mutilée, mais d'une expression intense, d'un abbé bénédictin inhumé dans l'abbaye de Lagrasse ou *La Grâce* (on écrivait au Moyen-âge Notre-Dame de Grasse) qui passait, comme beaucoup d'abbayes du Midi, pour avoir été fondée au ^{viii} siècle par Charlemagne.

Ce masque énergique, taillé dans une pierre dure qui rappelle le granit ou le diorite égyptien, est un des chefs-d'œuvre les plus saisissants de la sculpture funéraire du Midi.

ROUSSILLON

107. LINTEAU SCULPTE. 1020. EGLISE DE SAINT-GENIS-DES-FONTAINES (Pyrénées-Orientales).

Les monuments du Roussillon méritent dans l'histoire de l'architecture et de la sculpture romane une place plus importante que celle qu'on leur a concédée jusqu'à présent, tant à cause de leur ancienneté que de leur valeur artistique.

Le linteau de Saint-Genis-des-Fontaines est la plus ancienne sculpture datée du Moyen-âge en France. Une inscription nous apprend, en effet, qu'il fut exécuté dans la 24^e année du règne de Robert II, fils de Hugues Capet qui occupa le trône de 997 à 1031, par conséquent en 1020.

C'est le travail très grossier d'un artiste novice qui s'est efforcé de transposer dans la pierre un antependium en orfèvrerie.

Les Apôtres qui entourent le Christ en Majesté ne sont que des gnomes informes alignés dans des niches sous des arcatures mozarabes en fer à cheval dessinant un demi-nimbe autour de leur tête démesurée.

108. LINTEAU ET TYMPAN DU PORTAIL DE L'EGLISE SAINT-ANDRE DE SOREDE (Pyrénées-Orientales).

Le linteau, surmonté d'un chrisme flanqué de l'alpha et de l'oméga, accuse un léger progrès sur celui de Saint-Genis. Mais malgré la date de la consécration de cette église bénédictine (1121), on a peine à admettre un écart d'un siècle entre deux morceaux de sculpture si étroitement apparentés.

109. CHAPITEAU DU CLOITRE DE L'ABBAYE SAINT-MARTIN DU CANIGOU (Pyrénées-Orientales).

Les magots à grosse tête ronde qui meublent la corbeille de ce chapiteau appartiennent à une période non moins archaïque de la sculpture romane. Leurs pupilles forées au trépan étaient sans doute incrustées de plomb pour accrocher la lumière et donner plus de vie au regard.

110. EGLISE DE CORNEILLA-DE-CONFLENT (Pyrénées-Orientales).

Cette église de village, située près de Vernet-les-Bains, caractérise le premier art roman sur les deux versants des Pyrénées. La décoration se réduit à une rangée de petites arcatures qui soulignent les corniches.

111. CLOCHER MOZARABE DE L'ABBAYE SAINT-MICHEL DE CUXA (Pyrénées-Orientales).

Cette illustre abbaye, située près de Prades, fut à l'époque romane le centre religieux et artistique le plus important du Roussillon. L'église, commencée en 955, était dédiée à l'origine à saint Germain d'Auxerre; elle fut consacrée en 974 sous le vocable de Saint-Michel Archange.

Les voûtes de la nef principale se sont écroulées; le cloître en marbre rose a été dépecé et transposé en majeure partie à New-York. Seule une des deux tours dresse encore sa puissante masse carrée, percée de fenêtres en fer à cheval, pour attester la magnificence de ce monastère bénédictin.

La porte du cloître, encadrée de très belles sculptures, a été remontée avec soin dans la clôture des bâtiments conventuels habités par les Cisterciens.

Bibl. — Georges GAILLARD, *L'art roman du Roussillon*. Le Point. Souillac. 1947.

112. CHRIST EN MAJESTE. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SAINT-MARTIN DE FENOLLAR A MAUREILLAS (Pyrénées-Orientales).

Les peintures bien conservées de cette petite église rurale peuvent nous donner une idée de celles qui décoraient sans doute l'abbaye de Saint-Michel de Cuxa. Elles se rattachent par leur iconographie et leur style aux fresques catalanes transportées au Musée de Barcelone.

113 et 114. TRIBUNE EN MARBRE DE L'EGLISE DU PRIEURÉ DE SERRABONE (Pyrénées-Orientales). ENSEMBLE ET DETAIL.

Les admirables bas-reliefs romans qui décorent cette église d'accès difficile, isolée au pied du Canigou, n'ont pu être exécutés que par l'atelier voisin de Saint-Michel de Cuxa. Ils sont taillés dans un marbre veiné de rouge au grain fin et au ton chaud: c'est là qu'on peut le mieux juger la richesse d'invention de cette Ecole romane pyrénéenne, en contact avec le monde musulman, qui atteint sans effort à la monumentalité.

115. CLOITRE DE L'ANCIENNE CATHEDRALE SAINTE-EULALIE D'ELNE (Pyrénées-Orientales).

Les deux tours flanquant la façade de la cathédrale d'Elne, ancienne métropole épiscopale du Roussillon, qu'on aperçoit de loin sur une acropole dominant la plaine quand on va de Perpignan à Barcelone, sont l'une romane, l'autre moderne. Le cloître est un des plus beaux du Midi; mais il n'appartient qu'en partie au XII^e siècle: plusieurs gale-

ries ont été reconstituées au ^{xiv}^e siècle après le sac de la ville en 1285 en utilisant ou en pastichant les chapiteaux anciens.

116. CHAPITEAUX JUMELÉS DU CLOÎTRE D'ELNE.

Exemple de chapiteaux doubles montés sur les couples de colonnettes qui supportent les arcs en plein cintre. Les corbeilles sont décorées de feuillages stylisés ou d'animaux chimeriques, les abaques d'un enroulement de rosaces à pétales.

PROVENCE

117. CLOÎTRE DE L'ABBAYE CISTERCIENNE DU THORONET (Var).

Commencée vers 1160, terminée vers 1190, l'église du Thoronet, consacrée à Notre-Dame, patronne de l'Ordre de Cîteaux, est un édifice à trois nefs, voûtées en berceau avec une abside demi-circulaire qui contraste avec le chevet carré de sa sœur provençale Silvacane.

Le cloître, placé au Nord pour être à l'abri du soleil, est d'une simplicité austère. Les arcades en plein cintre sont recoupées en deux baies géminées par une colonne centrale surmontée d'un oculus. Tout ornement

sculpté est proscrit par la Règle de saint Bernard.

Bibl. — Robert DORÉ. *L'Art en Provence*. 1921. — Marcel AUBERT. *L'Abbaye du Thoronet*. Congrès d'arch. d'Aix et Nice. 1933.

118. RETABLE DE SAINTE ANNE - CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR. AIX-EN-PROVENCE.

Ce retable du ^{xv}^e siècle, provenant de l'église des Grands Carmes où il fut placé en 1470, a été improprement baptisé *retable de la Tarasque* parce qu'on avait cru reconnaître dans la sainte en prière, à droite du groupe trinitaire de sainte Anne, la Vierge et l'Enfant, la patronne de Tarascon. En réalité il s'agit de sainte Marguerite issant du dragon qui fait pendant à saint Maurice travesti en chevalier du temps du roi René.

L'attribution de cette œuvre de style purement français au sculpteur italien Francesco Laurana n'est pas moins erronée.

119. CHAIRE À PRECHER DU ^{xv}^e SIÈCLE. ÉGLISE SAINT-PIERRE D'AVIGNON.

Le dessin de cette chaire dont le pédoncule s'épanouit en encorbellement pour supporter la tribune de style gothique flamboyant est d'une grâce exquise. Les statuette qui garnissent les niches surmontées de baldaquins proviennent sans doute du tombeau d'un des papes d'Avignon.

CONSIDÉRATIONS
GÉNÉRALES
SUR L'ART
DU MOYEN AGE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR L'ART DU MOYEN AGE

L'introduction à ce recueil de documents empruntés à toutes les branches de l'art français du Moyen âge ne visait qu'à mettre en lumière la *variété* de ses aspects dans les différentes provinces qui, malgré les progrès constants de la centralisation monarchique, réussirent dans une large mesure à conserver jusqu'à la Renaissance l'indépendance et l'autonomie artistiques qu'elles tenaient de leurs origines féodales.

Il nous a paru intéressant de compléter cet aperçu par une étude sommaire des caractères généraux de l'art médiéval qui, tout en étant très particulariste, n'en reste pas moins soumis à certaines règles communes à toute la Chrétienté. Il ne suffit pas d'en apprécier la diversité : il faut avant tout en comprendre l'*universalité*.

PRÉPONDÉRANCE SPIRITUELLE DE L'ÉGLISE

Cette universalité s'explique par la prépondérance spirituelle de l'Église : puissance internationale qui, par l'intermédiaire d'Ordres monastiques tentaculaires, exerce son autorité sur un immense domaine dont les limites coïncidaient à l'origine avec celles de l'Empire romain.

Il est vrai qu'au VII^e siècle le Monde chrétien (*Orbis christianus*) dut céder aux Arabes musulmans non seulement la Palestine et la Syrie, berceau du christianisme, mais encore l'Égypte copte, berceau du monachisme, toute l'Afrique du Nord avec Hippone, siège épiscopal de saint-Augustin, l'Espagne et la Sicile, qui furent entièrement submergées par cette marée de Sémites, succédant aux invasions germaniques.

Le christianisme persista dans la péninsule des Balkans et aussi dans l'immense Russie qui l'avait reçu de Byzance; mais le schisme, devenu effectif à partir du X^e siècle, arracha à l'obédience du pape de Rome toute cette Chrétienté orientale.

Malgré ces pertes sensibles, l'Empire spirituel de la Papauté comprenait encore au Moyen âge la majeure partie de l'*Orbis romanus* : la France, l'Angleterre et l'Allemagne, l'Espagne peu à peu reconquise sur les Arabes, l'Italie libérée de la domination byzantine. Son domaine englobait à l'est les Pays scandinaves et deux pays slaves restés fidèles au catholicisme : la Pologne et la Bohême.

Cette situation se prolongea jusqu'à un nouveau schisme : celui de la *Réforme*, qui ébranla au XVI^e siècle les assises de la Papauté et lui arracha l'Angleterre, la Hollande, une grande partie de l'Allemagne et les Pays scandinaves.

Mais pendant la longue période de l'histoire de la civilisation qu'on appelle à tort le *Moyen âge* (1), comme si cette époque sacrifiée n'était qu'un intermède entre l'Antiquité et les Temps modernes, la domination de l'Église s'exerça, dans le vaste territoire qui lui restait acquis, avec une telle

(1) *Le terme de Moyen âge est employé pour la première fois — en latin — par Jean de Bossi, évêque d'Aleria en Corse, dans son éloge funèbre du cardinal Nicolas de Cués, imprimé à Rome en 1461 : il loue ce théologien d'avoir connu aussi bien l'Antiquité que le Moyen âge (media tempestas).*

puissance que la meilleure définition qu'on en puisse donner est celle qu'a proposée Gustave Schnürer (1) : *la période ecclésiastique de la civilisation.*

LIMITES CHRONOLOGIQUES DU MOYEN AGE

Cette définition nous permet de fixer ses limites très controversées. La plupart des historiens admettent que le Moyen âge commence avec les grandes invasions qui désagrègent l'*Orbis romanus* et finit en 1453 avec la prise de Constantinople par les Turcs. Mais ni la fin de l'Empire romain, ni la fin de l'Empire byzantin ne peuvent être considérées comme les bornes du Moyen âge : car ce sont des événements qui relèvent de l'histoire politique et nous avons dit que le fait essentiel qui caractérise cette phase de la civilisation occidentale est la domination spirituelle de l'Église catholique. C'est donc à cet ordre de faits que nous devons emprunter les critères valables pour la délimitation de cette période de l'histoire de l'humanité.

En fait le Moyen âge commence avec le triomphe du

(1) *Gustave Schnürer. Kirche und Kultur im Mittelalter. Trad. franç. sous le titre de L'Église et la Civilisation au Moyen âge. 3 vol. Paris. 1933.*

christianisme et se termine à la Réforme qui, dans le domaine religieux, instaure, avec l'aide des humanistes de la Renaissance, le règne de l'esprit critique et de la libre pensée.

Il va sans dire que ces limites sont approximatives et ne peuvent être concrétisées par des dates précises. Décréter que le Moyen âge finit en 1520, au moment où le moine allemand Luther déclare la guerre à la Papauté, serait aussi absurde que de lui assigner comme terme l'entrée des Turcs à Constantinople en 1453. Un état de civilisation ne cesse pas brusquement du jour au lendemain et nous constatons que certaines formes de la pensée et de l'art du Moyen âge se prolongent en France et en Allemagne, en dépit de l'influence italienne, jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Toutefois, ce ne sont que des phénomènes de survivance et l'on peut affirmer que les deux mouvements concomitants de la Renaissance artistique et de la Réforme religieuse, appuyés sur la découverte de l'imprimerie et de la gravure, sonnent le glas de la civilisation médiévale.

LA MAIN-MISE DE L'ÉGLISE SUR L'ART

Dans cette domination exercée par l'Église sur la société du Moyen âge, le point qui nous intéresse particulièrement est sa main-mise sur l'art qu'elle embauche à son service et utilise à ses fins.

Cette utilisation mérite d'autant plus d'être soulignée que le *Christianisme* primitif était, comme le *Judaïsme* d'où il est issu, comme l'*Islamisme* qui en dérive, farouchement hostile à toute représentation de la figure humaine. La Loi de Moïse interdisait aux Hébreux de faire des images taillées, dans la crainte que ces images puissent devenir l'objet d'un culte et se transformer en idoles. Ces trois grandes religions sémitiques sont fondées sur le monothéisme : la sculpture leur apparaissait comme l'auxiliaire et la complice du polythéisme gréco-romain.

Ce préjugé persistant contre les images peintes et sculptées, c'est-à-dire contre les arts plastiques en général, explique la crise iconoclaste de Byzance et plus tard l'iconophobie de la Réforme, qui prétend revenir à la pureté du Christianisme originel en proscrivant dans ses temples nus toute image, même celle du Christ en croix.

Comment se fait-il que l'Église catholique n'ait pas cru devoir tenir compte de ces répugnances, de ces interdictions formelles promulguées par la loi mosaïque et qu'elle ait peu à peu toléré, puis admis publiquement et encouragé le culte des images ?

On a donné plusieurs explications de ce changement d'attitude, dont les conséquences ont été incalculables dans le domaine de l'art.

Les uns allèguent la survivance ou la résurgence du paganisme gréco-romain. Il ne faut pas oublier que le christianisme, né en Palestine, s'est étendu dans le cadre de l'Empire

romain qu'il a fini par remplir. Pour substituer la loi du Christ aux superstitions païennes, mieux valait composer que heurter de front d'antiques croyances, profondément enracinées. Il ne suffisait pas de détruire les temples, d'abattre les idoles ou les arbres sacrés : il fallait les remplacer. Aussi bien le dogme de la Trinité, qui rappelait les triades de dieux païens, le culte de saints innombrables qui étaient les successeurs des héros et des demi-dieux de l'Antiquité permettaient-ils de jeter un pont entre le christianisme triomphant et le paganisme en voie de disparition.

Ainsi s'explique la politique opportuniste de l'Église, qui crut pouvoir triompher plus facilement des dernières résistances du paganisme en l'absorbant qu'en l'extirpant de vive force.

Un fait souvent rappelé par les historiens illustre cette consigne de tolérance et en dévoile les raisons secrètes. Comme l'évêque de Marseille Serenus avait fait dans son diocèse une hécatombe de statues, le pape saint-Grégoire le Grand, dont il attendait les félicitations, lui adressa de sages remontrances : « Nous louons votre zèle à empêcher que l'on n'adore l'œuvre de la main des hommes, mais nous jugeons qu'il ne fallait pas aller jusqu'à briser les images. Les peintures sont placées dans les églises afin que ceux qui ignorent les lettres lisent sur les murs ce qu'ils ne savent pas lire dans les livres » (1).

(1) *ut hi qui litteras nesciunt in parietibus videndo legant quæ legere in codicibus non valent.*

Telle est bien en effet la raison profonde du *Mécénat* de l'Église catholique, dénoncé par les puritains iconoclastes comme une concession coupable à l'idolâtrie. L'immense majorité des fidèles était illettrée. Pour les instruire il n'était pas suffisant de les rassembler au pied d'une chaire et de leur faire entendre des sermons farcis de latin auxquels ils ne comprenaient rien ou ne prêtaient qu'une attention somnolente.

La prédication muette des statues et des vitraux était bien plus éloquente et efficace : car « la vue conduit mieux que l'ouïe à la croyance ». Une religion *aniconique*, une adoration en esprit ne conviennent qu'à une petite élite de croyants capables de se créer une vie intérieure. Les humbles, qui au Moyen âge ne savent pas lire, ne peuvent pas plus se passer d'images que de la mise en scène de la liturgie et du théâtre des Mystères. Pour éclairer leur foi, il fallait à ces illettrés une imagerie populaire. Si la Réforme protestante du XVI^e siècle a pu se passer d'images, c'est qu'elle est née après la découverte de l'imprimerie.

On objectera que les Juifs et les Musulmans se sont satisfaits d'un art purement ornemental, où la figure humaine ne joue aucun rôle. Mais il faut tenir compte de la différence de race entre les Sémites et les Ariens. Les peuples plus intellectuels de l'Europe occidentale n'auraient pu se contenter à la longue d'entrelacs géométriques et l'Église a dû leur offrir une pâture plus substantielle que des « arabesques ».

C'est de ce besoin qu'est sorti le magnifique épanouissement de l'art chrétien, « littérature des illettrés » (I).

A vrai dire, pendant la longue période qui s'étend depuis la reconnaissance officielle du christianisme jusqu'au XI^e siècle, l'Église n'a fait qu'une place restreinte à l'enseignement par l'image. La peinture était tolérée parce qu'étant dépourvue de relief, elle se prêtait moins à engendrer l'idolâtrie. Mais la sculpture, qui avait été l'art souverain de l'Antiquité gréco-romaine, était pratiquement inexistante : c'est seulement à l'époque romane qu'elle reparait, après une longue éclipse.

Longtemps confinée dans le bas-relief et étroitement subordonnée à l'architecture, elle ne se dégage que lentement de ce support pour arriver au haut-relief, puis à la ronde-bosse.

C'est aussi au XII^e siècle que se développa l'art du *vitrail*, qui est avec la sculpture le principal moyen d'expression plastique de la doctrine de l'Église.

Cet enseignement par l'image, qui, retardé par l'opposition des religions monothéistes de l'Orient méditerranéen et la peur d'un retour offensif de l'idolâtrie, n'arrive à maturité qu'à l'époque romane et gothique, se révèle très supérieur à l'enseignement par le livre. S'il est un fait bien établi, c'est la supériorité de l'art sur la littérature médiévale.

(I) *C'est la formule d'un des compilateurs les plus populaires de la théologie médiévale : « Pictura est quædam litteratura illitterato ».*

Cette précellence peut être contestée en ce qui concerne l'Italie, qui s'enorgueillit à juste titre de la *Divine Comédie* de Dante, des *Sonnets* de Pétrarque et du *Décaméron* de Boccace. Mais en France et dans tous les autres pays de la Chrétienté, quelle est l'œuvre littéraire : chanson de geste ou chanson d'amour, Mystère ou chronique, qui puisse se comparer à une de nos cathédrales ? Notre *Divine Comédie* est la cathédrale de Chartres. L'art a été, pendant plusieurs siècles, l'expression la plus parfaite de la civilisation qui ne faisait qu'un avec la religion. Comme l'a proclamé si justement Victor Hugo, chez qui l'intuition du poète remplaçait la science de l'archéologue, « au Moyen âge, le genre humain n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre ».

UTILISATION DE L'ART POUR L'ENSEIGNEMENT RELIGIEUX

Pendant la majeure partie du Moyen âge, l'art a été exclusivement au service de l'Église. L'art médiéval est avant tout un *art religieux*. Du jour où l'art profane commence à l'emporter, on peut dire que la civilisation du Moyen âge commence à se désagréger et que sa fin est proche.

Par la sculpture, la peinture murale, le vitrail, l'Église toute-puissante vise à répandre son enseignement et à le faire pénétrer dans les masses incultes.

A l'époque romane cet enseignement manque d'ordre et

de cohésion. C'est seulement au XIII^e siècle, sous l'influence de la scolastique, qu'il se présente, avec la rigueur d'un syllogisme, comme une démonstration des vérités de la foi. Fidèles interprètes des programmes tracés par les théologiens, les imagiers composent les portails des cathédrales comme un traité de dogmatique. Chaque figure, mise à sa vraie place et subordonnée à un plan d'ensemble, prend la valeur d'un argument. Les vérités essentielles, proposées à la méditation des fidèles, sont mises en évidence, non seulement par la place qu'elles occupent, mais par les dimensions et le relief, exactement proportionnés à leur importance, des figures qui les symbolisent.

C'est ainsi que le Christ, la Vierge, les Apôtres occupent presque toujours le trumeau et les ébrasements du portail central de la façade : ils sont représentés de grandeur nature en ronde-bosse, tandis que les *Vertus et les Vices*, les *Arts libéraux*, les *Signes du Zodiaque* et les *Occupations des mois* sont relégués dans les voussures de l'archivolte ou les sous-bassements et traités en bas-relief à petite échelle.

Cette préoccupation d'enseignement, qui prime les considérations d'esthétique, apparaît plus nettement que partout ailleurs dans le décor plastique de la plus classique de nos cathédrales du XIII^e siècle, la cathédrale d'Amiens, que Viollet-le-Duc appelait le *Parthénon gothique*.

Les trois portails de la façade sont un modèle de composition où s'exprime à merveille l'idéal d'ordre et de clarté (*ordo et claritas*) qui est celui de saint-Thomas

d'Aquin (1). La porte centrale est réservée au Christ enseignant et triomphant, au *Beau Dieu* qui foule sous ses pieds les emblèmes du démon : le lion et le dragon, l'aspic et le basilic. La porte de droite, dite Porte de la *Mère-Dieu*, est consacrée à la Vierge Marie, tandis que le portail latéral de gauche est dédié aux saints du diocèse et notamment au plus illustre d'entre eux : *saint-Firmin*, premier évêque d'Amiens, adossé au trumeau et faisant, comme le Christ, un geste de bénédiction.

Une division tripartite du même ordre a été adoptée au croisillon sud du transept de la cathédrale de Chartres. Le *Christ* du Jugement dernier occupe le portail central. A sa droite sont glorifiés les *Martyrs* et à sa gauche les *Confesseurs*.

LA CONCORDANCE DES DEUX TESTAMENTS

Une des idées dominantes de l'apologétique du Moyen âge, qui reparait constamment dans le programme iconographique des portails et des verrières, est la *Concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament*. De ces concordances, souvent factices, entre la Bible hébraïque et les Évangiles chrétiens, les théologiens croyaient tirer la preuve irréfutable de la vérité de la Révélation divine, immuable de toute

(1) (*Jacques Maritain. Art et Scolastique. Paris. 1927*).

éternité, mais exprimée sous une forme voilée par les Prophètes d'Israël, sous une forme claire par le Christ incarné.

Tous les événements de la vie du Christ, depuis son Enfance jusqu'à sa Passion, ont leurs *préfigures* dans l'Ancien Testament. Ces préfigures sont les *types* dont le Nouveau Testament offre les *antitypes* : de là le nom donné à ce système de concordances qu'on appelle la doctrine *typologique*.

Pour en donner une idée, il suffira de l'illustrer par quelques exemples. La Cène est préfigurée par l'Offrande de Melchisédech à Abraham et la Récolte de la Manne dans le désert. La Dérision du Messie est annoncée par les Épreuves de Job, le Portement de Croix par le Sacrifice d'Isaac, la Mise au tombeau, par Joseph descendu dans la citerne ou Jonas englouti par la baleine, la Résurrection par Samson enlevant les portes de la ville de Gaza.

L'origine de ce parallélisme des deux Testaments remonte au Christ lui-même, qui déclarait à ses disciples qu'il n'était pas venu pour détruire, mais pour accomplir l'Ancienne Loi. L'Évangile d'après saint-Jean lui prête ces paroles : « De même que Moïse a érigé le serpent dans le désert, de même le Fils de l'Homme devra être dressé sur la croix », et nous lisons dans l'Évangile de saint-Matthieu : « De même que Jonas est resté trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine, de même le Fils de l'Homme passera trois jours et trois nuits au cœur de la terre ».

Les Pères de l'Église et les compilateurs du Moyen âge se sont empressés de développer ce thème en s'évertuant,

parfois avec plus d'ingéniosité que de bon sens, à multiplier ces concordances, dont chacune était considérée comme une preuve de la vérité du christianisme.

Saint-Augustin trouve pour résumer la doctrine cette formule lapidaire :

In novo Testamento patet quod in veteri latet.

Le nouveau Testament révèle ce que cache l'Ancien.

Le célèbre abbé de Saint-Denis, Suger, exprime au XII^e siècle la même idée sous une forme non moins concise :

Quod Moyses velat Christi doctrina revelat.

Ce que voile Moïse, l'enseignement du Christ le dévoile.

Mais les commentateurs de la Bible ne s'en tiennent pas à ces généralités. Partant de ce principe, ils en tirent de multiples applications dont on trouve la liste dès le VII^e siècle dans les *Étymologies* de saint-Isidore de Séville, plus tard dans la *Glossa ordinaria* attribuée à Walafrid Strabon, dans le *Speculum morale* de Vincent de Beauvais et le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun.

A la fin du Moyen âge, un autre Miroir : le *Speculum Humanæ Salvationis*, dont la popularité rivalise avec celle de la *Bible des Pauvres*, pousse à l'extrême et presque jusqu'à l'absurde cette manie des concordances en ajoutant aux préfigures tirées de l'Ancien Testament des analogies empruntées à la mythologie païenne et au symbolisme animal.

C'est ainsi que le Christ montrant les plaies de la Crucifixion pour apitoyer le Père Éternel est comparé au général

romain Antipater découvrant les cicatrices de ses blessures de guerre devant Jules César.

Dans l'art symbolique des Catacombes, le Christ, qu'on ne pouvait peindre sans danger sur les parois des cubicules souterrains où les fidèles célébraient clandestinement leurs agapes, était déjà évoqué sous le signe de l'agneau, de la colombe, du poisson. Mais le Moyen âge emprunte au *Physiologos* alexandrin une multitude d'autres symboles christologiques qui constituent un Bestiaire moralisé : l'Incarnation est symbolisée par la *licorne* qui enfonce sa corne dans le sein d'une vierge, la Rédemption par le *pélican* qui s'ouvre la poitrine pour nourrir de son propre sang ses petits affamés, la Résurrection par le *lion* qui ranime ses lionceaux mort-nés ou le *phénix* qui renaît de ses cendres, l'Ascension par l'*aigle* qui prend son essor vers le soleil.

Ainsi, dans la pensée du Moyen âge, la nature comme l'histoire, les animaux comme les hommes, sont ramenés au Christ qu'ils préfigurent ou symbolisent.

Le symbolisme médiéval s'oppose radicalement à l'esprit scientifique des modernes parce que, au lieu d'étudier les faits ou les êtres en eux-mêmes, il les considère comme des *signes* et s'évertue à leur trouver un sens caché, en rapport avec la religion ou la morale. A l'observation et à l'expérience, fondements de toute science, il préfère les ratiocinations stériles sur la signification ou « senefiance » des créatures vivantes et des objets inanimés qui sous le voile trompeur des apparences, ne sont que des reflets de Dieu.

Ce n'est pas ici le lieu d'insister sur les conséquences philosophiques de cette conception du monde que Bossuet a reprise au XVII^e siècle dans son *Histoire universelle* « ad usum Delphini ». Mais il est indispensable de s'en pénétrer si l'on veut comprendre l'art du Moyen âge qui n'en est que l'illustration.

L'ART TYPOLOGIQUE

La doctrine typologique a engendré pendant plusieurs siècles un nombre considérable d'œuvres de l'art chrétien. Il suffit de rappeler les vitraux de Saint-Denis inspirés par l'abbé Suger, le célèbre ambon en émail champlevé de l'abbaye de Klosterneuburg près de Vienne, plus connu sous le nom de *retable de Verdun* (Verduner Altar) parce qu'il a été exécuté en 1181 par l'orfèvre mosan Nicolas de Verdun.

Au XIII^e siècle de nombreux vitraux dans les cathédrales de Chartres, de Bourges, du Mans, de Lyon illustrent la « concordance et assonance » des deux Testaments.

Grâce à la Bible des Pauvres et au Miroir du Salut (*Speculum Humanæ Salvationis*), ce thème connaît au XV^e siècle un regain de faveur attesté par le *Puits de Moïse* de Claus Sluter où les Prophètes de l'Ancienne Loi supportaient un Christ en croix, le *retable de Bâle* de Conrad Witz et le *triptyque de Louvain* de Drik Bouts.

Malgré la Renaissance et la Réforme qui sapent les

fondements fragiles du symbolisme apologétique, la vitalité de ce thème essentiel de la théologie médiévale se manifeste encore au XVII^e siècle dans les vitraux de la chapelle de King's College de Cambridge et la décoration de l'église des Jésuites d'Anvers par Rubens.

L'ART MÉDIÉVAL EST-IL TOUJOURS ESCLAVE DES TEXTES?

L'art du Moyen âge nous apparaît ainsi comme un instrument entre les mains de l'Église, qui s'en sert pour son enseignement et sa propagande. Mais faut-il en conclure qu'il se borne à suivre les instructions des théologiens, à réaliser leurs programmes et que tout se ramène en définitive à des textes?

Une réaction s'est produite de nos jours contre la tendance excessive de certains archéologues, issus de l'École des Chartes, ou de l'enseignement de la littérature, à ne voir dans toute œuvre d'art médiéval que l'illustration d'un passage de l'Écriture Sainte ou des gloses des théologiens.

Il faut observer tout d'abord que les imagiers du Moyen âge remontent très rarement aux sources et qu'ils s'inspirent la plupart du temps de documents de seconde main, compilés dans les *Sommes* ou les *Miroirs* théologiques.

Mais si certaines œuvres d'art sont la traduction littérale en langage plastique des textes de la littérature patris-

tique, de la Légende dorée ou des Mystères, il est juste de noter que la priorité appartient très souvent aux créations de la peinture et de la sculpture qui ont engendré les visions des Mystiques ainsi que la mise en scène du théâtre religieux. Nous avons des preuves multiples de cette fécondation de la pensée par l'art, qui n'est pas toujours, tant s'en faut, à la remorque de la littérature. Il ne s'agit pas, comme on l'a cru, d'une influence unilatérale, mais d'échanges réciproques.

D'autre part, le langage plastique est soumis à des lois qui lui sont propres. Même quand il veut traduire aussi fidèlement que possible un texte de l'Écriture Sainte, des Pères de l'Église ou des commentateurs et compilateurs du Moyen âge, le sculpteur ou le peintre verrier est contraint par sa technique de l'interpréter, de le simplifier. Les matériaux, auxquels il doit se plier, obligent l'artiste à transposer. Les exigences de la symétrie et de l'équilibre de la composition l'entraînent fatalement à prendre certaines libertés avec les traditions les plus respectables ; par exemple, à remplacer les nombres impairs par des nombres pairs, soit en éliminant, soit en ajoutant ou en dédoublant des personnages. Ainsi s'introduisent des variantes iconographiques en contradiction avec les textes, qui ne peuvent s'expliquer que par les suggestions ou les impératifs plus ou moins catégoriques de la matière et de la forme.

Les exemples de ces « licences » iconographiques provoquées par les exigences de la symétrie abondent, surtout dans la décoration des chapiteaux. Quand les nombres sacrés

sont, comme il arrive souvent, des nombres impairs : 3, 5 ou 7, les artistes ne se font aucun scrupule de les corriger. Les *Vierges sages* qui, dans la parabole évangélique, sont au nombre de 5, atteignent le chiffre de 6. Les *Œuvres de Miséricorde* passent, au jubé de la cathédrale de Strasbourg, de 7 à 8. Pour la même raison, les 7 *Vertus cardinales et théologiques*, les 7 *Arts libéraux* sont réduits à 6 ou arrondis à 8 par l'adjonction d'une Vertu ou d'un Art surnuméraire.

INFLUENCE DE LA LITURGIE SUR L'ARCHITECTURE

L'influence de l'Église sur l'art ne s'exerce pas seulement par la spéculation théologique, plus ou moins altérée par les exigences de la forme. Ses principaux moyens d'action sont la liturgie, la prédication, le théâtre religieux qui en dérive, auxquels il faut ajouter le mysticisme qui fleurit surtout dans les cloîtres. Ce sont toutes ces influences conjuguées qui expliquent l'évolution de l'art chrétien au cours du Moyen âge.

La *liturgie*, c'est-à-dire l'ensemble des rites qui règlent toutes les formes du culte : la célébration de la messe, l'administration des sacrements, a exercé une influence profonde, qui n'est peut-être pas encore appréciée à sa juste valeur, sur toutes les créations de l'art religieux.

En ce qui concerne l'architecture, il va de soi que le *plan* des églises doit nécessairement tenir compte des exigences ou des convenances du culte. Les prêtres qui officient doivent être séparés des fidèles pour la même raison que, dans un théâtre, les acteurs sont séparés des spectateurs : d'où la division du chœur, souvent surélevé comme la scène, et de la nef, et l'existence d'une barrière plus ou moins infranchissable depuis le chancel qui n'est qu'une simple balustrade, jusqu'au jubé : porte monumentale surmontée d'une tribune, et à l'iconostase : cloison montant dans les églises de rite grec jusqu'à la voûte.

D'autre part, l'obligation imposée aux prêtres de dire la messe chaque jour entraîne la multiplication des chapelles, des absidioles, des autels.

L'influence des pèlerins autour des reliques a imposé à toutes les églises de pèlerinage la construction d'une galerie tournante, appelée *déambulatoire*, avec circulation à sens unique, destinée à empêcher l'engorgement des accès et à faciliter le défilé des processions.

La suppression des Baptistères isolés, construits près des cathédrales, et leur remplacement par de simples chapelles baptismales, à l'entrée de chaque église, s'expliquent par le changement de la liturgie du sacrement du baptême, administré à partir du XII^e siècle par *infusion* et non par *immersion* : ce qui rendait inutiles les piscines, réduites à de simples fonts baptismaux.

La transformation des rites de funérailles et d'enseve-

lissement se traduit dans l'iconographie par l'évolution de certains thèmes comme la Mort de la Vierge ou la Résurrection de Lazare. Les Apôtres groupés autour du lit de la Vierge se partagent les rôles du prêtre qui récite l'Absoute et de ses acolytes dans l'Office des Morts. Tandis que, dans l'art byzantin, Lazare se dresse, emmailloté de bandelettes comme une momie égyptienne, à l'entrée de sa grotte sépulcrale, dans l'art d'Occident, il se soulève à l'appel du Christ dans le cercueil où il est étendu.

INFLUENCE DE LA PRÉDICATION

La Prédication et le théâtre religieux ont eu peut-être sur l'art du Moyen âge une action encore plus efficace que la liturgie, parce que la liturgie catholique emploie le latin, qui n'était compris que par les clercs, tandis que les prédicateurs et les acteurs des Mystères s'adressent à leurs auditeurs en langue vulgaire.

Les églises des Franciscains et des Dominicains ou Frères Prêcheurs, généralement à nef unique, sont construites expressément en vue de la prédication : la chaire bien dégagée, visible de partout, prend plus d'importance que l'autel.

En même temps les « exempla » dont les prédicateurs farcissent leurs sermons viennent enrichir de thèmes nouveaux le répertoire des imagiers.

INFLUENCE DU THÉÂTRE DES MYSTÈRES

On a beaucoup discuté sur l'influence artistique du *théâtre religieux*, qui n'est à l'origine qu'une forme populaire de la liturgie. Le drame liturgique peut être en effet défini comme une liturgie dialoguée, qui se jouait primitivement en latin dans l'intérieur des églises et dont les acteurs étaient des prêtres ou des diacres qui se partageaient les rôles d'hommes... et de femmes.

Plus tard le *théâtre des Mystères*, dont le nom ne vient pas de *mysterium*, mais de *ministerium* dans le sens de cérémonie, se détache peu à peu de l'Église du fait qu'il est joué par les laïcs et en langue vulgaire. Néanmoins il garde jusqu'au bout l'empreinte de ses origines.

De nombreuses œuvres d'art de la fin du Moyen âge sont dans une certaine mesure des illustrations de Mystères. Émile Mâle s'est efforcé de démontrer, avec une grande richesse d'arguments et d'exemples, que le répertoire de l'iconographie médiévale a été enrichi par le théâtre, d'une série de scènes nouvelles « qui ont été jouées avant d'être peintes ou sculptées », que la mise en scène a renouvelé les costumes des personnages ainsi que le décor.

Ces observations sont justes à condition de ne pas les généraliser et de n'en pas exagérer la portée. Pour que cette

argumentation fût irréfutable, il faudrait que les textes allégués fussent antérieurs aux œuvres d'art qu'on veut interpréter : or ce n'est pas toujours le cas et certains sujets, dont on avait cru pouvoir attribuer l'invention ou le renouvellement à la mise en scène des Mystères, ont incontestablement une origine beaucoup plus ancienne, orientale ou byzantine.

D'autre part, s'il est vrai que certaines œuvres d'art s'inspirent du drame religieux, nous avons la preuve que le phénomène inverse s'est produit aussi plus d'une fois. En 1410, on représente « un moult pieux Mystère de la Passion de Notre Seigneur au vif, *selon qu'elle est figurée autour du chœur de Notre-Dame de Paris* ». Ainsi, ce sont les hauts-reliefs du pourtour du chœur de la cathédrale qui servent de modèles au metteur en scène. La fresque des *Arts libéraux* dans la Bibliothèque du Chapitre de la cathédrale du Puy, œuvre probable de Jean Perréal, est semblablement transformée en « tableau vivant » pour l'Entrée royale de François 1^{er}.

Ainsi, on ne peut pas parler d'une influence unilatérale du théâtre sur l'art, mais bien d'influences réciproques. C'est faire trop d'honneur aux Mystères que de leur attribuer le renouvellement de l'art du Moyen âge : en tout cas, le réalisme trivial et burlesque de cette littérature populaire, loin d'élever le niveau de l'art chrétien, a plutôt contribué à l'abaisser.

LE MYSTICISME DES CLOITRES

Pour compléter cette étude rapide de l'influence de l'Église sur l'art, il est indispensable de dire quelques mots du *Mysticisme* qui est surtout monastique. Tandis que le Clergé séculier agit par les écrits et l'enseignement des théologiens, la liturgie, la prédication et le théâtre, les Méditations et les Visions extatiques des moines et des nonnes viennent enrichir l'art chrétien d'une floraison mystique : fleurs de serre ou de jardin clos (*hortus conclusus*) où le lis immaculé voisine avec l'orchidée sensuelle, imaginations malades nées de la solitude des cloîtres et du refoulement des instincts naturels.

Les *Meditationes Vitæ Christi*, attribuées au pseudo-Bonaventure, dont l'auteur véritable serait un Franciscain italien du XIV^e siècle, Johannes de Caulibus (Jean des Choux), sont, avec les *Révélations* de sainte Brigitte de Suède, la principale source du Mysticisme médiéval, dont la flamme fut ranimée au XVI^e siècle par l'ardente Carmélite espagnole sainte Thérèse d'Avila (1).

On peut se poser à propos du Mysticisme dans ses

(1) A ces noms il faut ajouter, en France, saint-Bernard et Jean Gerson, auquel on a longtemps attribué l'Imitation de Jésus-Christ, en Allemagne le Dominicain Henri Suso, sorte de *Minnesänger* mystique.

rapports avec l'Art la même question qu'à propos du symbolisme théologique et du théâtre des Mystères. Les Visions des Mystiques ont-elles engendré des œuvres d'art ou n'en sont-elles que le reflet ?

Il semble bien, si l'on se réfère aux dévotions nées à une époque plus proche de nous, que les Apparitions du Sacré Cœur et de la Vierge de Lourdes procèdent d'œuvres d'art auxquelles les visionnaires ont prêté inconsciemment une existence réelle. L'*Immaculée Conception* de Murillo, reproduite à des milliers d'exemplaires au moment de son acquisition par le Musée du Louvre, a donné naissance à la vision de Bernadette et au pèlerinage de Lourdes.

Il en fut de même au Moyen âge et il paraît certain que les dévotions de la *Vierge de Miséricorde*, de la *Vierge au rosaire*, de la *Vierge aux sept glaives* n'ont pas d'autre origine. Les visions de sainte Catherine de Sienne et de sainte Brigitte de Suède sont, comme celles de Marie Alacocque et de Bernadette, des paraphrases de peintures vues dans les églises ou d'images de piété qui ont alimenté leurs rêves.

Quoi qu'il en soit, la main-mise de l'Église sur l'art, utilisé comme moyen d'enseignement et instrument de propagande, reste un des traits dominants de la civilisation du Moyen âge. Après le Concile de Trente, la Contre-Réforme s'est efforcée de reprendre en mains le gouvernement de l'art, mais dans des conditions moins favorables et avec un moindre succès : car elle avait à compter avec l'art profane et laïque issu de la Renaissance.

LE PRIMAT DE L'ARCHITECTURE

Si, au point de vue de son inspiration, l'art essentiellement religieux du Moyen âge est caractérisé par la tutelle de l'Église, il se distingue du point de vue technique par le primat de l'architecture qui persiste jusqu'au XV^e siècle.

De tout temps, comme l'a souligné le premier Louis Bréhier, les grandes époques de l'histoire de l'art ont manifesté leur prédilection pour une certaine technique qui prime toutes les autres. Il est évident, par exemple, que la sculpture a été pour les Grecs l'art par excellence : le maître-d'œuvre du Parthénon ne fut-il pas le statuaire Phidias ?

A l'époque des invasions barbares, l'orfèvrerie cloisonnée, facile à transporter dans les migrations de peuples nomades, prend la première place.

A partir du XV^e siècle, c'est la peinture qui passe au premier rang : peinture murale en Italie, peinture sur panneau dans les Pays-Bas.

Au contraire, pendant la majeure partie du Moyen âge, du XI^e au XIV^e siècle, c'est incontestablement l'architecture qui est à l'avant-garde et entraîne à sa suite tous les autres arts. Ce qui le prouve, c'est que le maître-d'œuvre d'une cathédrale est toujours un architecte : c'est lui qui assigne aux imagiers, aux peintres, aux verriers la place qu'ils doivent occuper et qui tient, pour ainsi dire, dans ce concert de voix et d'instruments, le bâton de chef d'orchestre.

Même les arts mineurs comme l'orfèvrerie prennent l'architecture comme modèle : une châsse est presque toujours une cathédrale en réduction avec son pignon, ses bas-côtés, son toit à deux versants couronné par une crête ajourée.

Des progrès de l'architecture qui devient de plus en plus aérienne et qui, grâce aux facilités offertes par les voûtes à pénétrations d'arêtes ou d'ogives, dont les poussées sont contrebutées par des contreforts et des arcs-boutants, peut réduire de plus en plus son ossature en remplaçant les pleins par des vides, dépend le destin de la peinture monumentale : la condamnation de la fresque, qui disparaît faute de surfaces à couvrir, et l'épanouissement de l'art du vitrail, qui substitue à la maçonnerie opaque des panneaux de verre translucide, irisés de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

LA PRIMAUTÉ DE LA FRANCE

Enfin — et c'est le dernier caractère de l'art médiéval que nous voulons mettre en lumière — si l'on se place au point de vue historique, il faut reconnaître que cet art du Moyen âge, auquel l'Église catholique a imprimé un caractère d'universalité, est avant tout une création du génie français : *opus francigenum*. Ce que les humanistes italiens de la Renaissance ont appelé d'un terme méprisant l'art *gothique*, c'est-à-dire l'art barbare, est-ce autre chose que l'art français ? Les Goths germaniques n'y sont pour rien. C'est de France que cet art admirable, qui atteint la perfection des chefs-d'œuvre grecs du siècle de Périclès, s'est répandu dans toute la Chrétienté.

Peu importe que la croisée d'ogives, dont les archéologues

faisaient jadis l'élément essentiel de l'architecture gothique, soit une invention arménienne, espagnole, lombarde ou anglaise ! Ce que personne ne peut nier, c'est que les maîtres-d'œuvre de l'Ile-de-France ont été les premiers qui aient su en tirer parti et en développer les applications.

Aucun pays ne possède des églises romanes aussi variées, des cathédrales gothiques aussi hardies. En sculpture, rien n'égale à l'étranger les tympans de Moissac et de Vézelay, les statues de Chartres et de Reims. Dans le domaine du vitrail et de la tapisserie, sinon dans celui de la fresque et de la peinture sur panneau, la supériorité de la France ne peut être sérieusement contestée.

Cette hégémonie artistique s'explique par des raisons très diverses, que nous ne pouvons qu'indiquer dans une esquisse aussi sommaire.

C'est d'abord parce que la France a été, depuis le baptême de Clovis et le couronnement de Charlemagne jusqu'à saint Louis, la nation *chrétienne* par excellence. Les deux grands Ordres monastiques de la Bourgogne : les Clunisiens et les Cisterciens, ont rempli l'Europe de leurs monastères et organisé les croisades en Espagne comme en Terre Sainte. L'Ordre hospitalier des Antonites avait sa maison-mère en Dauphiné, à Saint-Antoine de Viennois. C'est dans la même province qu'un Rhénan francisé, saint Bruno, fonda dans les solitudes sauvages des forêts alpestres, près de Grenoble, le couvent de la *Grande Chartreuse*, qui essaima à travers l'Europe entière. Enfin les Ordres militaires de Terre Sainte :

Hospitaliers de Saint-Jean et Templiers, se recrutaient en grande majorité parmi les Croisés français.

L'Université de Paris, dont la Faculté de théologie scolastique, dotée par Robert de Sorbon, attirait les maîtres et les étudiants du monde entier, a servi de modèle à toutes les Universités médiévales : depuis Oxford jusqu'à Prague et à Cracovie. Ainsi s'est allumé en France le foyer spirituel qui a illuminé toute la Chrétienté.

LA FIN DU MOYEN AGE

A partir du XV^e siècle, les trois principaux ressorts de la civilisation du Moyen âge : la puissance de l'Eglise catholique, la primauté de l'architecture, l'hégémonie de la France fléchissent à la fois. C'est pourquoi ce siècle n'appartient plus que partiellement à l'époque que nous avons essayé de définir : c'est une période de transition entre le crépuscule du Moyen âge et l'aube de la Renaissance.

Affaiblie par les schismes, par le transfert de la Papauté à Avignon, l'*Eglise* n'est plus en mesure d'assumer son rôle de direction. L'art échappe à son emprise. L'architecture civile se développe aux dépens de l'architecture religieuse. On ne construit plus de cathédrales, tout au plus des chapelles, et les palais des rois ou des grands seigneurs, voire même de bourgeois enrichis comme Jacques Cœur, éclipsent la Maison de Dieu. Sous l'influence de la Renaissance italienne, qui

est en même temps qu'une résurrection de l'art antique un retour offensif du paganisme, les sujets mythologiques ou profanes s'introduisent dans la sculpture et la peinture. Dans les pays qu'elle conquiert, la Réforme luthérienne ou calviniste proscriit les images, quand elle ne les détruit pas, et supprime radicalement l'art religieux assimilé à l'idolâtrie.

En même temps que l'Église, l'*Architecture* perd sa primauté. Les arts, qui s'étaient jusqu'alors contentés d'un rôle secondaire, réclament leur autonomie. Les imagiers et les peintres refusent de se soumettre plus longtemps aux instructions du maître-d'œuvre. La sculpture en ronde-bosse se détache du mur qui lui servait d'appui. La peinture sur panneau se substitue à la peinture murale. C'est une révolte générale contre la tutelle de l'architecte, qui assiste impuissant à cette émancipation des arts plastiques, devenus majeurs.

Enfin l'étoile de la *France* pâlit. Ruinée par la guerre de Cent ans, elle passe momentanément au second plan. L'Italie et la Flandre se disputent sa place. Paris perd son rang de capitale au profit de Dijon, résidence des premiers ducs de Bourgogne, puis de Bourges, de Tours ou de Blois au hasard des déplacements d'une Cour nomade.

Le Moyen âge est bien mort. Après les campagnes d'Italie de Charles VIII, Louis XII et François I^{er}, une ère nouvelle commence avec la Renaissance.

INDEX
DES NOMS CITÉS
DANS CET OUVRAGE

INDEX DES NOMS CITES DANS CET OUVRAGE

A

Abbaye de Klosterneuburg..	207
Agen	35
Aire-sur-l'Adour	35, 183
Aix-en-Provence	46, 186
Aix-les-Bains	18
Aleria	194
Amiens	202, 203
Andrieu	22
Angers	47
Angy	9, 171
Anvers	207
Arles	44, 45
Arpajon	9
Arville	181
Auch	37
Audrieu	177
Aulnay	37
Authie	22, 177
Autun	205
Auvers-sur-Oise	171
Avallon	173
Avignon	35, 47, 186, 221
Avioth	172

B

Bâle	207
Beaumont-le-Roger	24
Beaumontel	24, 178
Beaune	15, 174
Beauvais	205
Bény-sur-Mer	176
Bernières	22, 177
Berzé-la-Ville	44
Blois	222
Bourg-en-Bresse	16
Bourges	207, 222
Bourget (Le)	48, 175
Brantôme	31, 183
Brou	16, 17, 27, 176

C

Caen	19, 20, 22
Cahors	33
Cambridge	207
Caudebec-en-Caux ..	24, 26, 178
Chaource	11, 12, 15, 173
Chartres ..	11, 20, 40, 201, 203, 207, 220

Chartreuse-de-Champmol	14, 15, 16
Chauvigny	180
Citeaux	13
Clermont	32
Cluny	13, 15, 44
Collégiale de Serrabone	43
Collonges	31
Conques	32, 34
Couserans	41
Constantinople	195, 196
Corbeil	11
Cormeilles-en-Vexin	9, 171
Corneilla-de-Conflent	43, 185
Cracovie	221
Cunault	180
Cuxa	41, 42, 43

D

Déols	30, 181
Dijon	222
Dormans	10, 172
Dourdan	9

E

Ecouls	23, 48, 177
Ebreuil	182
Elne	35, 43, 185, 186

F

Fleury-sur-Orne	20, 176
Fontenay	15, 174
Fontevrault	34

G

Gisors	24
Grande-Chartreuse (La)	220
Grenoble	220
Guimiliau	28, 179

H

Hagetmau	36, 37, 183
Herblay	171
Hippone	193
Huriel	182

I

Issoire	32, 33, 182
---------	-------------

J

Jumièges	20
----------	----

K

Kerfons	179
Klosterneuburg	207

L

La Charité-sur-Loire	14, 173
Lagrasse	40, 184
Lambader	27, 179
Langrune	22, 25, 177
La Souterraine	31, 32, 182
Le Bourget	18, 27, 175
Le Bec-Hellouin	24, 177
Le Faouet	27, 179
Le Falgoët	27, 179
Le Mans	207
Le Plessis	23
Le Puy	214
Le Thoronet	45, 186
Limoges	31
Lourdes	205, 216
Louvain	207
Luchon	38
Lyon	207

M

Maineville	23
Mas d'Aire-sur-l'Adour ..	36, 183
Marseille	41, 47, 198
Maureillas	185
Metz	10
Moissac ..	20, 37, 38, 41, 46, 220
Montbenoit	15, 175
Montierender	10, 180
Montierneuf	10, 180
Montréal	15, 175
Morlaas	37, 184

N

Nantes	17
Narbonne	35
Neuvy-St-Sépulcre	181
New-York	42
Nîmes	44
Nogent-le-Rotrou	172
Norrey	20, 176
Notre-Dame d'Avioth	10
Notre-Dame de l'Epine	10
Notre-Dame du Port	32

O

Oloron-Sainte-Marie ..	37, 38, 184
Orange	44
Orcival	32, 182
Oxford	221

P

Paris	222
Penmarch	179
Périgueux	183
Pleyben	28
Plougastel-Daoulas	28, 179
Plougouven	28

Poitiers	28, 30, 180, 181
Pont-Croix	26, 178
Pontoise	9
Prades	42
Prague	221
Provins	172

Q

Quelven	27
---------------	----

R

Ravenne	29
Reims	21, 173, 220
Rouen	19, 20, 24
Royat	32, 37, 182

S

Sabarat	41, 184
St-Aignan-sur-Cher	30, 181
St-Andoche-de-Saulieu ..	14, 174
St-André-de-Bâgé	13, 174
St-Antoine-de-Viennois	220
St-Astier	183
St-Aventin	38, 184
St-Ayoul	172
St-Béat	35, 38
St-Bertrand-de-Comminges	35, 39
Ste-Cécile d'Albi	37
Saint-Denis	207
St-Etienne de la Cité	33
St-Evroult de Montfort	21, 22, 176
St-Front	33
St-Genis des Fontaines	35, 42, 185
St-Georges de Boscherville	20, 23, 48
St-Gilles du Gard	45
St-Girons	41
St-Herbot	178
St-Jacques de Compostelle ..	34
St-Jacques-des-Genêts	179

*Les documents illustrant cet ouvrage ont été fournis
par :*

*ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES pour les planches
2, 3, 5, 8, 9, 17, 18, 73, 87, 88, 114.*

M. GILLET pour la planche 58.

M. d'HEILLY pour la planche 10.

*M. T. LAUREILHE pour les planches 4, 108, 109,
110, 111.*

*N. LE BOYER pour les planches 1, 16, 19, 21, 24, 39, 40,
41, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 32, 53, 54, 59, 60, 72, 78, 79, 80, 82,
83, 84, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 106.*

F. NATHAN pour la planche 47.

*H. ROGER-VIOLETTE pour les planches 6, 12, 13, 35,
36, 44, 64, 69, 70, 74, 101, 118, 119.*

*J. ROUBIER pour les planches 7, 11, 14, 15, 20,
22, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 48, 51, 55, 56,
57, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 71, 75, 76, 77, 85, 102, 103,
104, 105, 107, 113, 115, 116, 117.*

C. SCHÆFFER pour les planches 26 et 27.

E. SOUGEZ pour les planches 34, 81, 112.

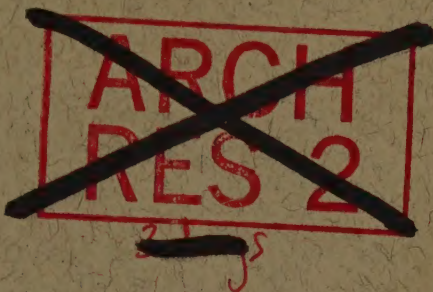
TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
ILE-DE-FRANCE	8
CHAMPAGNE.....	10
BOURGOGNE	12
ALSACE	16
BRESSE	16
SAVOIE.....	18
NORMANDIE.....	19
BRETAGNE.....	25
POITOU.....	29
BERRY	30
LIMOUSIN.....	31
AUVERGNE.....	32
PÉRIGORD ET ROUERGUE.....	33
LE MIDI PYRÉNÉEN.....	34
PROVENCE	44
NOTICES DES ILLUSTRATIONS	169
CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR L'ART DU MOYEN AGE	191
INDEX DES NOMS CITÉS DANS CET OUVRAGE .	225

Cet ouvrage, de la collection
« MERVEILLES DE L'ART »
a été tiré sur les presses de
« Héliocachan », à Cachan
(Seine) et achevé d'imprimer
le 1^{er} février 1951



3 1206 00009 8281



WITHDRAWN FROM
COOPER UNION LIBRARY

